شعرية الكتابة النثرية

عند مصطفى صادق الرافعي

د. سعيد فرغلي حامد



شعرية الكتابة النثرية
عند مصطفى صادق الرافعي



الهيئة المصرية العامة للكتاب

شعرية الكتابة النثرية
عند مصطفى صادق الرافعي

تأليف/ د. سعيد فرغلي حامد

الطبعة الأولى: الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠١٨

ص.ب ٢٣٥ رمسيس
١١٩٤ كورنيش النيل - رملة بولاق القاهرة
الرمز البريدي: ١١٧٩٤
تليفون: ٢٥٧٧٥١٠٩(٢٠٢) داخلي ١٤٩
فاكس: ٢٥٧٦٤٢٧٦(٢٠٢)

GENERAL EGYPTIAN BOOK ORGANIZATION
P.O.Box: 235 Ramses.
1194 Cornich El Nil - Boulac - Cairo
P.C.: 11794
Tel.: +(202) 25775109 Ext. 149
Fax: +(202) 25764276

website: www.egyptianbook.org.eg
E-mail: ketabgebo@gmail.com
www.gebo.gov.eg

الطباعة والتنفيذ
مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

حامد، سعيد فرغلى.
شعرية الكتابة النثرية عند مصطفى صادق الرافعى/ سعيد فرغلى حامد. ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٧.
٢٧٢ ص؛ ٢٤ سم.
تدمك ١ ١٣٨٢ ٩١ ٩٧٧ ٩٧٨
١ ـ النثر العربى ـ تاريخ ونقد.
٢ ـ مصطفى صادق الرافعى، مصطفى صادق بن عبد الرازق بن سعيد بن أحمد، ١٨٨١ ـ ١٩٣٧.
أ ـ العنوان.
رقم الإيداع بدار الكتب ١٥٦١٧/ ٢٠١٧

I. S. B. N 978 - 977 - 91 - 1382 - 1

ديوى ٨١٩,٩



شعرية الكتابة النثرية

عند مصطفى صادق الرافعي

د. سعيد فرغلي حامد



الهيئة المصرية العامة للكتاب
٢٠١٨

مقدمة البحث

الحمدُ لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين...، وبعـد.

فقد دخل الدرس النقدي الحديث مرحلة صار فيها الاتجاه نحو تغيير أفق التعامل مع النصوص أمرًا حتميًّا؛ لفتح آفاقها، وإدراك مكنوناتها، إذ غدت الحاجة ملحة إلى إقامة معالجات جديدة لهذه النصوص من أجل توطيد الصلة فيها بين المبدع والمتلقي، وكذا إظهار جمالياتها الفنية من أجل تجاوز الجانب الموضوعاتي التنظيري الذي ركز عليه معظم الباحثين؛ مما أدى إلى تعطيل مسيرة البحث النقدي لفترة من الزمن.

وتُعنى هذه الدراسة بتقديم رؤية نقدية تعمد إلى فحص نصوص أدبية بغية الكشف عن قدراتها الإبداعية، ونحن في هذا الكشف لا نريد أن نُلزم المتلقي بأية نتائج، وإنما نحاول إنجاز فاعلية قرائية تقوم على التحاور والأخذ والرد؛ إنها شعرية الكتابة النثرية، هذا المنجز القديم الحديث، القديم في أثره الحديث في الوعي به خاصة بعدما تقبل معظم جمهور الأدب إنجازاته الحديثة المسماة بـ «النثر الشعري» أو «الشعر المنثور»؛ فكان لزامًا علينا أن نلقي الضوء، ونكشف اللثام عن منجزاته التراثية الرائدة للوقوف على ما أنتجته لنا قرائح الأدباء، وعبقريات المفكرين من أعلام النهضة، وفقًا لمجموعة من الآليات والتقنيات المعرفية التي تعمل داخل هذه النصوص والتي تطورت تباعًا بتطور الدراسات والمناهج النقدية، وغدت أنماطًا فاعلةً في سبيل النهوض بقراءة هذه النصوص، وتقويمها فنيًّا.

ومن هذه النصوص وقع اختياري على الرافعي ليكون نثره مادتي البحثية، ومنطلقًا لقراءة فنية نقدية لأثر الشعرية في نثره، ولم يأت هذا الانتخاب البحثي من مجرد الهوى

الشخصي للرجل، بل شهد لأدبينا الكثير من الزعماء والأدباء والنقاد، وكلهم تحدثوا عن براعته الفنية، وأشادوا باتساع قدراته الإبداعية، فهو قبل أن يكون أديب الهدف والفكرة هو أديب الإحساس والشعور.

إن الرافعي يمثل ركنًا مهمًّا من أركان الثقافة العربية، وعلامةً بارزةً في أدبنا العربي الحديث بوجه عام، وأحد أهم رواد نثرنا الحديث بوجه خاص الذين حملوا على عاتقهم مهام تجديده وأعباء ذلك والخروج به من أفقه الضيق، ووضعه القديم، والانطلاق به إلى آفاق جديدة متحررة من الكتابة لا تمثل جنسًا واحدًا، بل تشتبك مع كل الأجناس؛ لتشكل لنا في النهاية خليطًا متجانسًا يعبر جليًّا عن نمط متميز خاص من الإبداع.

وتعمد هذه الدراسة إلى إبراز عناصر الشعرية في نثر الرافعي انطلاقًا من كونها - أي هذه العناصر - قوانين معرفية؛ لإعادة قراءة فنية نقدية جمالية، حيث ينفرد الرافعي من بين كتَّاب عصره وأدبائه بملكة إبداعية ابتكارية في صياغة أدبه، وفهم سديد لأسرار البيان العربي.

وقد اخترتُ شعرية الكتابة مدخلًا لقراءة نصوص الرافعي النثرية؛ حيث خفق قلب كتاباته بشرايين الشعرية؛ إذ إنه أديب استعان بروح الشعر وتقنياته وآلياته وملامحه في نثره، وسوف أستخدم الشعرية هنا بمعناها الأوسع، أعني في اقترانها بالأصل اليوناني القديم الذي أسسه «أرسطو» في «فن الشعر» من حيث هي كشف عن الجماليات الخاصة بتشكل نص أدبي وفرادة تقنياته، وهي تساوي عندنا الأدبية، ومدار اشتغالها هو الخطاب الأدبي بوصفه إبداعًا؛ فلا يوجد شعرية أو أدبية من دون خطاب وإلا تصبح تنظيرًا محضًا.

هذا، ولن أخوض في غمار مصطلح «الشعر المنثور»، ولن أُدلي بدلوي في إشكالية هذا المصطلح، واقتناعي به من عدمه، وإنما سوف أندمج في عالم النص الرافعي من حيث كونه منطلقًا معرفيًّا لمعرفة أثر المظاهر الشعرية في نثره، وهذا انطلاقًا من إيماني بأن النص بنية مفتوحة ينبغي التعامل معها كفرضية/ مختبر لمغامرة قراءة فنية نقدية تسعى جاهدة للنهوض بالنص، ومحاولة تقويمه، وهو غاية ما أطمح إليه.

وبالطبع فإن التحليل النظري الصرف في هذه الدراسة يعد غير كاف؛ ولذا فإن الممارسة التطبيقية - التي أصبحت الحلقة المفقودة في معظم الدراسات النقدية الحديثة- للنصوص تجعل هذا التحليل النظري متلونًا بأطياف النص؛ مما يظهر لنا بعض الإجابات التي تقوم عليها فرضيات البحث (والمتضمن فرضية رئيسة) من أجل الاحتكاك القائم على التفاعل بين مهمتين: التحليل النظري، والتطبيق الإجرائي؛ انطلاقًا من أن المهمة الأولى لا يمكن إنجازها إلا من خلال البحث عن نصوص تطبيقية تجعل من هذا التحليل الخارجي مستندًا شرعيًّا للقراءة الخارجية للتوحد مع البنى النصية؛ مما ينأى بالدراسة عن ميدان الخلافات المنهجية، والتباعد الرُّؤيوِيّ.

دواعي اختيار الدراسة:

لكل دراسة ما يبرر القيام بها انطلاقًا من الجانب الوظيفي والمهني لميدان الآداب بوجه عام، ومملكة البحث النقدي بشكل خاص، وقد تجلت مبررات اختيار هذه الدراسة عبر عدد من العناصر لعل أهمها:

- القارئ في ميدان الدرس النقدي الحديث يجد أن معظم الدارسين قد انشغلوا بنقد النص الشعري باعتباره الفن الجمالي الأول في الأدب، مختلفين بتفاوت الفاعلية النقدية من فترة لأخرى، ومن باحث لآخر، وتجاهل أغلبهم تحليل النص النثري والتوقف عند جمالياته؛ مما حدا بالفاعلية النقدية إلى التوقف عند موضعين رئيسين:

الأول منهما: هو الخروج عن قانون الأقيسة الجمالية للفنون والتفرقة فيما بينها باعتبار كونها «درجات»، وهو اعتبار منافٍ لطبيعة الفنون التي خلقت من أجلها.

والثاني: هو قصور بعض الباحثين عن فهم جماليات النص النثري عبر أطر ومعايير حديثة تحاول النهوض بقراءة هذه النصوص.

من هنا تحاول هذه الدراسة أن تجتاز هذين الموضعين بغية خلق «فاعلية نقدية» لسبر أغوار النص النثري عند واحد من أعلامه شهد له الكثيرون بالتفرد في ميدان الصنعة الفنية، فصناعة الأدب عند أديبنا تعد من أكبر الصناعات التي أثرت تأثيرًا كبيرًا في فن الكتابة من جهة، وفي فن الأسلوب من جهة أخرى، وقد كان لأدبه أبلغ الأثر في نفوس قراء العربية، والمختصين بآدابها.

- إن أدب الرافعي - رغم كثرة ما تناوله من دراسات وبحوث - لم يحتل بعد المكانة الجديرة به في دائرة البحث الأدبي والنقدي؛ فكثير من الباحثين يتحاشونه، وكثير من المؤلفين يتجاهلونه، وكثير من الدارسين يتحاملون عليه، وأكثرهم من حواري العقاد وطه حسين.

- من الدوافع التي أغرتني للولوج إلى أدب الرافعي شدة الخلاف حوله، وحول أدبه، وهو خلاف ربما وصل إلى حد التناقض الظاهر، وربما دفعني حب الاطلاع إلى محاولة معرفة وجه الحق في هذه الخصومات.

- إن معظم الدراسات التي تناولت الرافعي ركنتْ إلى استعراض نثره استعراضًا موضوعيًّا وصفيًّا لا أكثر، ولم تتطرق إلى النواحي الفنية أو الأسلوبية أو الجمالية فيه.

- إن موضوع الشعرية يعد من الأراضي الخصبة التي تنتظر العديد من الدراسات التي تعيد النظر في نصوصنا الأدبية، وتمكننا من قراءتها قراءةً فنيةً نقديةً بصورة مغايرة، وعندها سنجد في إبداع روادنا ألوانًا من الفكر، والمتعة، والتميز، والإبداع، وسنستمتع أيضًا بما فيه من أصالة وفن.

مادة الدراسة:

تقوم مادة هذه الدراسة على أدب الرافعي النثري الإبداعي، أي الأدب الذي أنتجته قريحته إبداعًا لا عن جمعٍ وتوليف؛ ولذا استبعدت كتبه «تاريخ آداب العرب»، و «إعجاز القرآن والبلاغة النبوية»، و«على السفود» لدخولهم دائرة الأدب التأليفي لا الإبداعي.

أما شعر الرافعي المتمثل في ديوانه المسمى بـ «النظرات»، أو المسمى بـ «ديوان الرافعي» فإنه لا يدخل في صميم هذه الدراسة، وأستطيع أن أجمل مادة هذه الدراسة التطبيقية في هذه المؤلفات:

١- حديث القمر.

٢- المساكين.

٣- رسائل الأحزان «في فلسفة الحب والجمال».

٤- السحاب الأحمر.

٥- أوراق الورد «رسائلها، ورسائله».

٦- وحي القلم.

منهج الدراسة:

هذه الدراسة تسعى لاستجلاء قوانين الشعرية أو الأدبية في نصوص الرافعي النثرية الإبداعية، وأهم التقنيات التي تتوجه بموجبها هذه النصوص وجهةً شعرية؛ ومن ثم فإن مهمة البحث الأولى تكمن في استنباط هذه القوانين والتقنيات والوقوف عليها في نثره بلغته وتراكيبه الأسلوبية المتميزة وصوره المتراكبة وتناصه وتوليده وغموضه...إلى آخر هذه القوانين.

ولما كان نثر الرافعي الإبداعي كبيرًا إلى الحد الملحوظ، فإن على دراسة الشعرية فيه ومحاولة رصد مجموع عناصرها أن تلجأ قصرًا إلى مبدأ الاختيار والانتقاء، ومن ثم فإنه من الصعب اللجوء أو الاحتماء بمنهج واحد، وإنما مضطر إلى تسليم نفسي إلى النص طواعية، أي التعامل معه وفق قوانينه، بل والاستجابة لما يمليه عليَّ من خلال قراءته، ومحاولة سبر أغواره.

مما سبق تحتم طبيعة الدراسة ألا أقتصر على منهج واحد، ومن ثم فلا حرج علينا من الاهتداء بعدد من المناهج؛ بغية إخراج هذه الدراسة في صورة متشابكة متلاحمة داخل وحدة معمارية متناسقة بعيدًا عن الدرس التقليدي، أو العزل الجزئي للعناصر، أو اللجوء للعنف المنهجي.

وقد جاءت هذه الدراسة في مقدمة وتمهيد ومدخل، وأربعة فصول، وخاتمة، وثبت بأهم المصادروالمراجع، وملحق بيبلوجرافي، وفهرس تفصيلي، ثم فهرس الموضوعات.

تناولـتْ المقدمـة الموضوع وتطرقت إلى دواعي اختياره ومادته والمنهج المتبع في دراسته.

وتعرض التمهيد إلى حياة الرافعي وسيرته وثقافته، وأهم معاركه الأدبية في خطوط عريضة وموجزة.

تطرق المدخل إلى بحث المصطلحات التي سوف أتعامل معها، وتمثل أهمها في أربعة مصطلحات «الشعرية»، و «الكتابة النثرية»، و «النص»، و «الإبداع».

أما الفصل الأول فقد جاء بعنوان «رؤية الرافعي الأدبية، ومذهبه في الكتابة»، وتناولتُ فيه أهم آرائه الأدبية والنقدية ومفاهيمه عن الشعر والأدب والكتابة، ونظراته الإبداعية وفلسفته.. . وغير هذا من الأمور التي تناولها بالممارسة التنظيرية في ثنايا إبداعه والتي شكلت حدود رؤيته الأدبية.

وجاء الفصل الثاني بعنوان «اللغة والدلالة الشعرية المكثفة» وقد تعرضتُ فيه إلى لغته الأدبية من عدة جوانب.

أما الفصل الثالث فقد اهتم بدراسة «الصورة الفنية عند الرافعي» موضحًا دورها في إنتاج الشعرية في نثره.

ويبحث الفصل الرابع أهم الظواهر الأسلوبية التي صعدت بنثره إلى سلم الشعرية، وقد انقسم هذا الفصل إلى خمسة مباحث يسبقها مهاد نظري، وهي: التكرار، والتناص، والغموض، والمفارقة، والتوليد.

ثم كانت الخاتمة التي ذكرت فيها أهم نتائج هذه الدراسة، ثم فهرس الموضوعات.

وبعد... فأرجو أن أكون قد وفيت موضوعي هذا حقه من الدرس والبحث والعناية، وأن يكون تقصيري فيه مغفورًا، وجهدي المبذول فيه مقبولاً ومنظورًا، خاصةً إذا كنت بين يديّ علم شامخ كالرافعي الذي أتمنى أن تضيف هذه الدراسة جديدًا إلى كل ما كُتب عنه، وهو حسبي.

هذا، وبالله التوفيق، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين.

تمهيد

الرافعي (حياته – ثقافته – معاركه الأدبية)

حياته: (١٢٩٩هـ/ ١٨٨٠م:١٣٥٦هـ/ ١٩٣٧م)

هو مصطفى صادق بن عبد الرازق الرافعي، كنيته «أبو السامي» [١]، ولقبه «زين الدين»[٢] ولد بقرية بهتيم إحدى قرى محافظة القليوبية إحدى محافظات مصر، إذ هو مصري المولد، أما أصله فهو سوري (وكانت سوريا يومئذ تضم لبنان)، جدوده من طرابلس الشام أول من وفد منهم إلى مصر هو الشيخ محمد طاهر الرافعي، نزلها في العام ١٢٤٦هـ - ١٨٢٧م، أي قبل مولد أديبنا بثلاثة وخمسين عامًا.

أما والدته فهي سورية الأصل أيضًا من عائلة تدعى «الطوخي» كانت تقطن بمدينة حلب التي ولدت بها، ولكنها توفيت بأسيوط، ودفنت بطنطا.

ويقرر لنا محمد سعيد العريان -مؤرخ سيرة الرافعي- أن رأس أسرة أديبنا هو الشيخ عبد القادر الرافعي الكبير المتوفى سنة ١٢٣٠هـ، ويصل نسبه إلى أمير المؤمنين عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)، وذلك في نسب كبير من أهل الفضل والكرامة والشرف.[٣]

أما لقب الأسرة فيعلله أديبنا نفسه بقوله: «إن شيخًا من آبائه عُرف بالعلم والاجتهاد في الفقه سماه الناس بالرافعي تشبيهًا له بالإمام الشافعي وهو محمود الرافعي».[٤]

وعن جده الكبير الشيخ عبد القادر بن عبد اللطيف بن عمر بن أبي بكر البيساري، -الذي كان مولده ووفاته بطرابلس، ولكنه تعلّم في مصر- فإن الزركلي[٥] «يرى أن تسميته بالبيساري نسبة إلى بيسارة» التي هي من قرى مدينة أسيوط، وإذا صحت هذه النسبة التي يراها الزركلي فإن أسرة الرافعي تعد مصرية قبل أن تصير شامية.

وابتداءً من الشيخ محمد طاهر الرافعي وحتى الشيخ صادق الرافعي - والد أديبنا - قد عملوا جميعًا بالقضاء، فأسرة الرافعي أسرة قضائية، صارمة صرامة القضاة، وورعه

ورع المتدينين، وقد اجتمع من أسرته في وقت واحد أربعون قاضيًا في مصر، ويقرر العريان في سيرته عنه أنه « قد أوشكت وظائف القضاء والفتوى أن تكون مقصورة على آل الرافعي، وقد تنبه اللورد كرومر إلى هذه الملاحظة؛ فأثبتها في بعض تقاريره إلى وزارة الخارجية الإنجليزية»[٦] .

عمل أديبنا كاتبًا في بعض المحاكم الشرعية والأهلية، «وقد أعانه على الظفر بهذه الوظيفة ما كان لأبيه وأسرته من جاه في المحاكم - كما يقول العريان- »[٧] .

ولد الرافعي سنة ١٢٩٩هـ / ١٨٨٠م وكانت إقامته في مدينة طنطا، حيث لم يفارقها طيلة حياته، ويبرر لنا العريان أن من أسباب تعلق الرافعي بهذا البلد؛ «لأن فيه رفات أبيه وأمه، وفيه مسجد السيد البدوي»، ويستطرد العريان موضحًا العلاقة الرُّوحية التي كانت تربط الرافعي بالسيد أحمد حين يقول: «كان للرافعي صلة بالسيد البدوي ترتفع عن الجدل والمناقشة، وله فيه مدائح وتوسلات شعرية كثيرة، وكان إذا أمَّ مسجد السيد لصلاة اتخذ مجلسه تحت (القبة)، فلا يمل الجلوس ساعات يقرأ ويدعو وعيناه مسبلتان، فإذا فرغ من دعائه وتلاوته رفع رأسه ومسح بيده على صدره، ثم يمضي ولا تزال شفتاه تتحركان بكلام ...وكان بيت آل الرافعي القديم في طنطا قريبًا من مسجد السيد البدوي في حارة سيدي سالم، وهى حارةٌ قديمة ضيقة ملتوية يقال إن السيد آوى إليها أول ما هبط إلى طنطا منذ ألف سنة».[٨]

تزوج أديبنا في الرابعة والعشرين من عمره من أخت صديقه الأديب عبد الرحمن البرقوقي صاحب مجلة البيان، وأنجب من زواجه عشرة أبناء، وكان هذا هو زواجه الوحيد.

مرضه:

تمدنا المصادر والمراجع التي تناولت سيرة الرافعي وحياته بخبر عن مرضه، الذي تكاد تُجمع على أن منشأه عصبي، وأنه أصيب به بعد فراغه من «تاريخ آداب العرب»، أي في عام ١٩١١م، وسبب ذلك المرض أنه قد تعب في هذا الكتاب تعبًا شديدًا.

وفى يناير ١٩١٨م - أي وهو في الثامنة والثلاثين من عمره - يسافر قاطعًا الكتابة في « المساكين » للعلاج من مرض أصاب رأسه مسببًا له آلامًا شديدة، وقد تطورت هذه

الآلام حتى وصلت أذنيه وأصابته بالصمم، وفي رسالة له إلى محمود أبي رية نعلم منها أنه اعتبر نفسه «مريض الدماغ حقيقة»[٩]، وأنه استسلم بواقع مرضه وبتملك الصمم منه فأراد في رسالته له «شراء سماعة كهربائية من ألمانيا تعينه على صممه».[١٠]

ولكن يبدو أن الداء لم يشأ أن يتوقف عند صمم أذنيه الاثنتين بل تعداهما إلى صدره؛ فأصابه بحبسة في صوته «وقد تركت تلك الحبسة - كما يقول العريان - في حلقه عقدة في حبال الصوت؛ فجعلت في صـوته رنينًا أشبه بصراخ الطفل».[١١]

ومع كل هذا فإن المرض لم يعقه في تلك الفترة من حياته عن تكملة رحلته الأدبية، ومزاولة الإبداع، فمرض جسده لم يتغلب طوال حياته على مرض حبه للكتابة، والتأليف، والإبداع، وإن كان في بعض الفترات القصيرة ينقطع عنها لتغلب الآلام عليه.

توفي أديبنا سنة ١٣٥٦هـ / ١٩٣٧م عن سبعة وخمسين عامًا بعد حياة مثمرة ومليئة بالفكر والأدب والكفاح، ودفن بجوار أبويه بمقبرة آل الرافعي بطنطا - رحمه الله رحمة واسعة جزاء ما قدم للعربية من فكر وأدب، وجزاء ما نافح عن كتابها ولغتها ضد عوامل الهدم والتخريب والتغريب.

علمه، وثقافته:

توقف الرافعي في تعليمه عند الشهادة الابتدائية ولم يتعدها، والسبب في هذا راجع إلى مرضه، كما أنه التحق بالمدرسة في سن متأخرة، فنال الابتدائية وسنه سبع عشرة سنة، وبعد انقطاعه عن الدراسة المدرسية توجه إلى الثقافة المكتبية فانكب على مكتبة أبيه، التي يصفها لنا صديقه العريان «بأنها كانت مكتبة حافلة، تجمع أشتاتًا من نوادر كتب الدين، والفقه والعربية، فانكب عليها - كما يقول - إكباب النهم على الطعام الذى يشتهيه، فما مضى إلا قليل حتى استوعبها وأحاط بكل ما فيها وراح يطلب المزيد...وقد كانت مكتبته في هذه الحقبة من تاريخه هي دنياه التي يعيش فيها: ناسها ناسه، وجوهها وجوهه، وأهلها صحابته وخلانه، وعلماؤها رواته، وأدباؤها سمّاره؛ فأخذ عنها العلم كما كان يأخذ المتقدمون من علماء هذه الأمة عن العلماء والرواة فمًا لفم؛ فنشأ بذلك نشأة السلف».[١٢]

وتجدر الإشارة هنا إلى أن أديبنا قد حفظ القرآن الكريم وهو دون العاشرة من عمره، أي قبل أن يلتحق بالمدرسة، ثم واصل قراءته في مواد الدين وأخبار السلف شأن معظم أفراد أسرته.

ويكاد يجمع الدارسون والباحثون على أن الرافعي أحاط بالتراث العربي علمًا وفهمًا، وأنه نقل المكتبة العربية مفهرسة منظمة إلى داخل رأسه بحيث يستطيع الحصول على أدق دقائقها في أي وقت وفي كل لحظة، ولعل آثاره الأدبية تدل أكبر دلالة على إلمامه بالتراث العربى كما تدل على تمسكه بثقافته التراثية هذه لغة، وأدبًا.

وقد كان الرافعي على معرفة ضئيلة باللغة الفرنسية، ولكن لم يَجْنِ من وراء هذه المعرفة أية ثمار بحيث نلمح لها أثرًا في تنظيره أو إبداعه.

أما ثقافته الغربية بوجه عام فإن آثاره تفيدنا بأنه كان قليل الاطلاع عليها، وقد اتخذ بعضهم قضية عدم إتقان الرافعي لأية لغة من اللغات الأجنبية دليلًا على فقره الثقافى ومرحليته، ولكن هذا القول في تقديري فيه شيء من التجاوز، خاصة عندما نقف أمام أديب استطاع أن يعوض قلة اطلاعه على هذه الثقافات بلغاتها بتبحره في التراث العربي، والثقافة العربية بوجه عام، والإسلامية بوجه خاص.

والباحث عن معين قراءات الرافعي الغربية يجد أن أهم الكتب التي تفيدنا باطلاعه على الثقافة الغربية هي الكتب المعربة التى أرسل الرافعي نفسه أسماءها إلى أبي رية وهي:

(تاريخ التمدن لكيزو، وسر تقدم الإنجليز، وسر تطور الأمم، وإميل القرن التاسع عشر، والتربيـة الحديثة، والفلسفة النظرية، والواجب، والسلطة والحرية لتولستوي، بالإضافة إلى تاريخ الطبري، ومقدمة ابن خلدون، وبعض كتابات ابن الأثير).[١٣]

على أن الباحث يرى أن قراءته واطلاعه على هذه المترجمات كانت ضئيلة إلى الحد الذى لم يؤثر فيه تأثيرًا بليغًا بحيث نلمح هذا التأثير في إبداعاته بقدر ما وجدنا البصمة الثقافية العربية المميزة، والجمال البياني والإنشائي والأثر الثقافي العربي والإسلامي واضحًا جليًّا.

وقد كان شعار الرافعي الدائم، ووصيته لكل المقربين إليه « اقرأ كل ما تصل إليه يدك».[١٤]

وفي هذا المجال يقول العريان عنه: «ظل الرافعي على الدأب في القراءة والاطلاع إلى آخر يوم من عمره، يقرأ كل يوم ثماني ساعات متواصلة لا يمل، ولا ينشد الراحة لجسده وأعصابه، في القهوة، وفي القطار، وفي ديوان الوظيفة، لا تجده إلا وفي يده كتاب، وكان إذا زاره زائر في مكتبه جلس قليلًا يحييه، ويستمع لما يقوله - وكان يتحدث إلى الآخرين. أما الآخرون فيتحدثون إليه عن طريق الكتابة على الورق ثم لا يلبث أن يتناول كتابًا ويقول لجليسه: «تعال نقرأ».[١٥]

معاركه الأدبية:

قضى الرافعي أكثر حياته الأدبية في نضال متصل، وصراع ومعارك مع عمالقة الثقافة والفكر والأدب، بدأها بمقالته «شعراء العصر» التي اشتبك فيها مع أكثر الشعراء وحرَّضَهم على نفسه، ثم اختصم مع الجامعة عام ١٩٠٨م إبان نشأتها حول دراسة تاريخ الأدب العربي، ثم اشتبك مع أحمد لطفي السيد وأعوانه من أنصار العامية والتمصير، ثم كانت معركته مع طه حسين حول كتبه هو ثم كتاب العميد «الشعر الجاهلى»، ثم معركته مع عبد الله عفيفي حول «شاعر الملك»، ثم معركته مع العقاد ثم صراعه ضد زكي مبارك.. ثم معركته ضد سلامة موسى وأعداء العروبة والدين على امتداد حياته.

لقد صدق وصف المازني عنه بقوله: «لقد كان - رحمه الله - متتابع الإنتاج، لا يكاد يلقي القلم ويستريح، وأحسب هذا هو الذي قتله، ومن مزاياه أنه كان جريئًا، وكان رجل كفاح يأبى أن ينهزم، ولا يزال يكر على خصمه بكل ما تصل إليه يده من ضروب السلاح، ولا يلقي القلم، ولو قالت الدنيا كلها إنه انهزم».[١٦]

والواقع أن أكثر معارك الرافعي شهرةً معركته مع طه حسين، ومعركته مع العقاد، بل لا أبالغ إن قلت إن هاتين المعركتين كانتا من أشهر المعارك الأدبية في تاريخ الأدب العربي الحديث؛ إذ كشف العميد والعقاد عن عدائهما السافر له - في حياته، وبعد مماته -، فلم يشيرا إليه كأديب أو كناقد له وزنه، بل على النقيض هاجماه، وقللا من شأنه وشأن آرائه.

وفي تقديري إن هذه المعارك التي خاضها مع هؤلاء الأعلام - بوجه عام - ومعركتيه مع العميد والعقاد - بوجه خاص - كانت سببًا في الانصراف عن أدبه، وعدم الاحتفاء به على النحو الذي يليق به كأديب عبقري مجدد، له وزنه وقيمته الأدبية، والفكرية.

وسوف أتناول في الصفحات القليلة القادمة أشهر معارك الرافعي الأدبية مع العلم بأن هناك العديد من الدراسات والبحوث التي أخلصت نفسها لهذا الغرض، فتحدثت بالتفصيل عن أصداء هذه المعارك، وأسبابها وحيثياتها الدقيقة. (١٧)

الرافعي وطه حسين:

ترجع جذور هذه المعركة إلى ما بعد تأليف «تاريخ آداب العرب» ١٩١١م، الذي قام طه حسين بنقده على صفحات الجريدة بقوله: «اللهم اشهد أني لم أفهم منه حرفًا واحدًا»، ثم نقده لحديث القمر ١٩١٢م، الذي قرظه الأديب حفني ناصف؛ فهاجم العميد الرافعي بقوله: «إن هذا التقريظ ليس من عمل ناصف، بل هو من عمل الرافعي نفسه» ثم كان نقده لرسائل الأحزان الذي قال فيه: «نظلم الرافعي إذا قلنا إنه يشق على نفسه في الكتابة والتأليف، بل أنت تنصفه إذا قلت: إنه ينحت من صخر. إن كل جملة من هذا الكتاب تبعث في نفسي شعورًا قويًّا مؤلمًا بأن الكاتب يلدها ولادة، وهو يقاسي من هذه الولادة ما تقاسي الأم من آلام الوضع».(١٨)

وبعد هذا النقد يرد عليه الرافعي في السياسة الأسبوعية بقوله:

يسلِّم عليك المتنبى ويقول (بحر الوافر):

وكمْ من عائبٍ قولاً صَحيحًا   وآفته مِنَ الفهــم السّــقيمِ

ويتحداه أن يأتي بمثلها - أي رسائل الأحزان - أو بفصل من مثلهـا» (١٩) .

إلى أن كان «في الشعر الجاهلي» لطه حسين، والذي يعد من أكثر الكتب التي أحدثت دويًّا نقديًّا في تاريخ الثقافة العربية الحديثة منذ وقت ظهوره سنة ١٩٢٦م ولفترة طويلة من الزمن، حيث تعرض فيه العميد للقرآن، ولقصة سيدنا إبراهيم وسيدنا إسماعيل (عليهما السلام)، وشك في ذلك على مذهب «رينيه ديكارت» منتهيًا إلى نتيجة مفادها أن الشعر الجاهلى لا صلة له بالجاهلية، وأنه وضع بعد الإسلام، ومن هنا تحرك الرافعي - كما تحرك غيره - دفاعًا عن الدين واللغة والعروبة، فقد كان حرصه على اللغة من جهة الحرص على الدين؛ «إذ لا يزال منهما شيء قائم كالأساس والبناء: لا منفعة فيهما معًا إلا بقيامهما معًا - كما يقول -».(٢٠)

لقد كان نقد الرافعي لكتاب العميد في بدايته نقدًا مذهبيًّا بين مذهبين مختلفين في الأدب أو في طرائق البحث والكتابة، فجاء نقده غضبة للإسلام ولكتابه ولغته، فكانت مقالاته في «كوكب الشرق» صيحات مدوية وصلت أصداؤها إلى آذان شيوخ الأزهر، ثم امتدت إلى البرلمان الذي قضى بإعدام «في الشعر الجاهلي»، وكانت خلاصة هذه المقالات كتابه « تحت راية القرآن» الذي حمل لنا خصومتهما محددًا ملامحها كونها خصومة بين مذهبين في الأدب -كما أسلفنا -، إلا أن هذه الخصومة المذهبية تطورت بعد ذلك إلى خصومة غير مذهبية، فما وجد أحد الأديبين فرصة للغمز في صاحبه إلا واقتنصها، كما يبدو أن الرافعي لم ينس ثأره عند العميد ... وبمرور الوقت تحول نقدهما إلى شيء من الأسلوب اللاذع في النقد، من ذلك ما نراه من مقالات الرافعي التي غمز فيها العميد، حين ثارت في الجامعة مسألة المصلى والمسجد، وفصل الفتيان عن الفتيات، وقد أكمل هذه المقالات «بشيطان وشيطانة»، وهو مقال نقد فيه العميد بأسلوب لاذع، كما استخدم في نقده للعميد أيضًا أسلوبًا جديدًا في النقد على شاكلة أسلوب ابن المقفع في «كليلة ودمنة»، فكان نقده له في كتاب المعركة في مقال له بعنوان «الثور والجزار والسكين» [٢١].

وبعد، فربما يكون من النتائج اللاحقة لمعركة العميد والرافعي الأدبية توجه العميد الأدبي ناحية الاتجاه الإسلامي في الأدب، حيث أخرج لنا روائعه «على هامش السيرة»، و«الوعد الحق» و «الشيخان»...وغيرها [٢٢] .

الرافعي والعقاد:

كانت بداية هذه المعركة بعد صدور كتاب «إعجاز القرآن» للرافعي، الذي قرَّظه الزعيم الوطني سعد زغلول بقوله: «بيان كأنه تنزيل من التنزيل، أو قبس من نور الذكر الحكيم»، حيث يقرر الرافعي «أنه وبصدور هذا الكتاب كانت ثورة؛ ولكنها ثورة الغيرة من العقاد لا ثورة الأديب الناقد الذي لم يقنع بما كتب الكتُّاب عن إعجاز القرآن، فهو يلتمس المعرفة والاقتناع»[٢٣].

وقد دار بين الأديبين في دار المقتطف حوارٌ حول حقائق الإعجاز القرآني، وكتاب الرافعي عنه، انتهى باتهام العقاد للرافعي بنحل كتاب سعد، وبأن الأخير لم يصرح بهذا

الرأي وأن الرافعي من وضعه، وظل الأخير يحمل هذه التهمة في صدره يبحث لها عن مخرج حتى يطفئ نارها، وما إن سنحت له الفرصة حين أراد الأستاذ إسماعيل مظهر صاحب مجلة العصور منه أن يكمل مقالاته في نقد الشاعر عبد الله عفيفي والموسومة بـ «على السفود»، فاعتذر له الرافعي، فأراد منه مظهر أن يختار أديبًا غيره فكان العقاد، الذي صبَّ عليه الرافعي جام غضبه في مقالات جمعت فيما بعد في كتاب يحمل الاسم السابق نفسه، وبإمضاء إمام من أئمة الأدب العربي، والحق أن الرافعي قد خرج في نقده للعقاد في هذه المقالات على معايير النقد المنهجي؛ ليتناوله في بعض أساليبه بالسب والقذف والتجريح.

وإذا ما انتقلنا إلى موضع آخر من تاريخ هذه المعركة، وذلك حينما نقد الرافعي شعر شوقي نجد العقاد يتصدى له، ثم يتصدى الرافعي لديوان «وحي الأربعين» للعقاد، ثم كان رد الأخير في مقالته «أصنام الأدب» التي كانت في نقد «المهذار الأصم مصطفى صادق الرافعي»، والطعن فيما أخذه عليه الرافعي من مآخذ نقدية لوحي الأربعين، وكان أكثر هذا الطعن العقَّادي سبابًا وتجريحًا، وأقله نقدًا فنيًّا وموضوعيًّا، إذ تحامل عليه إلى درجة اعتبره فيها «من خفافيش الأدب». إلى أن كان رد الرافعي عليه في «الثور والجزار والسكين» متناولًا إياه بالسخرية والتهكم، ويرد عليه العقاد رده الأخير معلنًا عدم استمراره في هذه المعركة، ولكن الرافعي لم يتوقف عن نقده إياه، بل استمر يعرِّض بالعقاد وينقده نقدًا لاذعًا في مقالاته «أحمق الدولة»، و «كلمة وكليمه» و «بعد شوقي»...وغيرها من المقالات.

وبعد، فإن التجريح والخروج عن النص الذي لجأ إليه كلا الأديبين لم يعجب أكثر جمهور الأدب، وأتساءل بعد مرور كل هذه السنوات أين الناقد الذي يحلل نقد كل منهما تحليلًا يخلو من النقدات المرة، والهجاء المقذع، ويكشف عن وجه الحق فيما وراءه، ويخرج لنا من وراء هذا النقد أسراره الفنية وجمالياته الحقيقية بعيدًا عن الابتذال والإسفاف اللذين خيما على الصورة العامة للنص وأهدرا جمالياته؟!.

أما وجه الحق فأظن أن كلا الأديبين قد كشفا عن جزء من حقيقته في أواخر حياتهما، ومن ذلك ما أورده حسنين مخلوف في كتابه «الرافعي: حياته وأدبه» حينما قال:

«التقى الزيات بالرافعي في مصيفه بالإسكندرية، فسأله رأيه في العقاد فأجابه: ما كتبته – يقصد على السفود – في العقاد أكثره رجس من عمل الشيطان»، وعندما طلب الزيات منه أن يُجمل له رأيه في العقاد؟ أجابه: «أما العقاد فأكرهه وأحترمه، أكرهه؛ لأنه شديد الاعتداد بنفسه، قليل الإنصاف لغيره، ولعله أعلم الناس بمكاني في الأدب، ولكنه ينفس عليَّ قمة البيان؛ فيتجاهلني حتى لا أجري منه في عنان، وأحترمه؛ لأنه أديبٌ قد استملك أداة الأدب، وباحث قد استكمل عدة البحث – قصر عمره على القراءة والكتابة، فلا ينفك بين كتاب وقلم. أسلوبه أسلوب الأديب الحكيم تبرز فيه الفكرة الدقيقة في مجتلى الفن الرفيع، فيجمع بقوة تفكيره ودقة تعبيره طرفي البلاغة، وهو مخلصٌ لفنه فلا يخرج للناس ما لا يرضاه، فهو لذلك أبعد البعداء عن استغلال شهرته، واستخدام إمضائه».[٢٤]

أما العقاد فكان رأيه فيه بعد وفاته بثلاث سنوات أن قال فيه: «إني كتبتُ عنه مرات أن له أسلوبًا جزلًا، وأن له من بلاغة الإنشاء ما يسلكه في الطبقة الأولى من كتاب العربية المنشئين، وقلتُ: إنى أنكر عليه فلسفة البحث وصحة المنطق ودقة القياس، وهل كان في وسعي بعد قراءة «أرسطو» و «أفلاطون» و«ابن سينا» و «كنت» و«شوبنهور» و«هيوم» أن أحسب الرافعي من كُتَّاب المناطقة مع حسبي إياه من كبار المنشئين، إني لأستطيع أن أسلكه مع «الجاحظ» و «عبد الحميد»، ولا أستطيع أن أسلكه مع كنت وابن سينا وهيوم. ومن الذى يستطيع غير ذلك لو كان من أصدق الأصدقاء، ولو قنع مني الرافعي بأن أشهد له بالبلاغة، وأن أنقد قياسه وبحثه على النحو الذى تقدَّم لما كانت هناك خصومة، ولكنه اعتدَّ رأيي فيه تجاهلًا وقلة إنصاف، وزاد فاعتده من العداوة، ورصد له ما رصد الأعداء، وهذا هو أصل الخلاف».[٢٥]

كما كان رأيه فيه أيضًا قبل خصومتهما ببضع عشرة سنة – أي في سنة ١٩١٧م – «إنه ليتفق لهذا الكاتب من أساليب البيان ما لا يتفق مثله لكاتب من كتَّاب العربية في صدر أيامها».[٢٦]

ولا يسعني في نهاية الحديث عن معركة الرافعي والعقاد إلا أن أقرر القول بأن مباحث الرافعي ربما كانت سببًا واضحًا من الأسباب التي غيرت منحى تفكير العقاد،

وانزوت به إلى انتماءات فكرية مغايرة لما كتبه في بداياته، حيث فرغ في أواخر حياته لجملة من المباحث الأدبية، والنقدية ذات الاتجاه الإسلامي شكلاً ومضمونًا.

وفي نهاية هذه الخطوط العريضة لمعركتي الرافعي مع العميد والعقاد لا يسعني إلا أن أقرر أن كل واحد منهم يعد عبقريةً متفردةً بحرًا زاخرًا من فيض الثقافة والفكر والمعرفة والأدب، وقد تركوا لنا تراثًا عظيمًا يعد من العلامات الفارقة في حياة الأمم الثقافية، والفكرية، والأدبية (رحمهم الله رحمةً واسعةً).

هوامش التمهيد

(١) هذه الكنيةُ ذكرها الأستاذ / محمود محمد شاكر في فاتحة كتاب «حياة الرافعى» لمحمد سعيد العريان. ص:٥، كما ذكرها الدكتور / مصطفى نعمان البدري في دراسته «الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد» رسالة دكتوراه. كلية دار العلوم. جامعة القاهرة ١٩٩٤م. رقم (١٤٨٧). ص:١٠١.

(٢) هذا اللقب ذكره مصطفى نعمان البدري في دراسته السابقة. ص: ١٠٢.

(٣) حياة الرافعي:محمد سعيد العريان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٤م، ص: ٢٠.

(٤) السابق، ص:٢٣.

(٥) الأعلام، خير الدين الزركلي. دار صادر. بيروت. ١٩٨٠م: ٧/ ٢٣٥.

(٦) حياة الرافعي، ص: ٢١.

(٧) السابق، ص٣٠.

(٨) السابق، ص:٢٢.

(٩) من رسائل الرافعي لأبى رية: دار المعارف. القاهرة. الطبعة الثانية. د.ت. ص: ٧٥.

(١٠) السابق. ص: ٨٠.

(١١) حياة الرافعي، ص: ٢٦.

(١٢) السابق، ص: ٢٨.

(١٣) من رسائل الرافعي، ص: ٣٣، ٣٤.

(١٤) السابق، ص: ٢٢.

(١٥) حياة الرافعي، ص:٢٨، ٢٩.

(١٦) مجلة الحديث ٦ يونيه ١٩٣٧م. ص: ٢٨.

(١٧) يراجع: معارك الرافعي القلمية وأثرها في الأدب والشعر. محمد عزت عبد القادر "رسالة دكتوراه" جامعة الأزهر كلية اللغة العربية فرع أسيوط ١٩٨٣م. رقم ٥٦.

- من أدب الرافعي ومعاركه. عباس بيومي عجلان. دار المعرفة الجامعية الإسكندرية ١٩٨٩م.
- الرافعي وطه حسين. محمد عبد القادر العماري. دار الفكر الحديث. ١٩٥٨م.
- معارك العقاد الأدبية. عامر العقاد. دار الجيل. بيروت. ١٩٨٢م.

(١٨) حديث الأربعاء: طه حسين. دار المعارف. الطبعة الثانية عشرة. القاهرة د. ت. ص:١٢٢.

(١٩) المعركة تحت راية القرآن. ص:١٠٩:١٢٢.

(٢٠) السابق: نفسه.

(٢١) السابق. ص:١٢٣ وما بعدها.

(٢٢) للمزيد ينظر: الاتجاه الإسلامي في أدب طه حسين، رمضان محمد رمضان، ط١،القاهرة ١٩٩٥م.

(٢٣) يراجع: حياة الرافعي، ص:١٥٢، وما بعدها.

(٢٤) مصطفى صادق الرافعي «حياته وأدبه»حسنين حسن مخلوف (كتاب الهلال) العدد ٢٠٥ مايو ١٩٧٦م، ص: ٥٩ .

(٢٥) السابق، ص: ٦٠.

(٢٦) حياة الرافعي، ص: ١٥٢.

مدخل الدراسة

(الشعرية- الكتابة النثرية- النص- الخطاب- الإبداع)

إن تحديد المصطلح الذي يتعامل معه الباحث لأمر تقتضيه منهجية البحث في الدراسات النقدية، ولذا فإنه من الضروري هنا أن أحدد المصطلحات التي سوف أستخدمها في هذه الدراسة، وعلى نحو موضوعي فإنني أستخدم الشعرية، والكتابة النثرية، والنص، والإبداع.

الشـعرية:

تعد الشعرية «Poetics» من المصطلحات القديمة التي نقلت من أرسطو ٣٢٢ ق.م في كتابه «فن الشعر»، ثم نشأت في ظل حجاج دراسات البلاغيين عن الإعجاز اللغوي القرآني، وتطورت مع دراسات المعتزلة إلى أن وصلت إلى الفلاسفة العرب، حيث لم تنحصر لديهم عند فن الشعر فحسب، بل تعدته أولًا إلى النص القرآني، ثم إلى الخطابة؛ ولذا وسعوا نطاق درسها؛ لتطال الشعر والنثر معًا، أي: الأدب بكافة أجناسه المتعددة، وتُعنى على نحو تقني بالخصائص والسمات التي ينطبع بها الأدب من حيث نوعه، ولغته، وأنماط تراكيبه، وعلاقاته، ووظائفه الفنية والجمالية.

ولو ذهبنا نتتبع جذور هذا المصطلح عند البلاغيين والفلاسفة العرب نجد أن حازمًا القرطاجني يتحدث عن «الشعرية» حينما ينكر أن تكون نظمًا للألفاظ والأغراض بصورة فوضوية، يقول: «الشعرية في الشعر إنما هي نظم أيّ لفظ اتفق كيف اتفق نظمه وتضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع»[١]، وهو بهذا لا يقصد معادلة الشعرية للنظم.

ثم يأتي الفارابي، ويتحدث عن التوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض، وترتيبها وتحسينها؛ فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولًا ثم الشعرية قليلًا

قليلًا»[٢]. وهو بهذا يعني أن الشعرية تتحقق عندما تطغى على النص ظواهر الترتيب والتحسين دونما استفاضة منه لتوضيح المراد من هذه الظواهر إلا أنه يستدرك بعد ذلك ليقرر أن «الخطبية والشعرية هما أحرى أن تُستعملا في تعليم الجمهور ما قد استقر الرأي فيه».[٣]

أما ابن سينا فإنه يتطرق إلى هذا المصطلح حين يقرر أن «السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة، والسبب الثاني حبُّ الناس للتأليف المتفق والألحان طبعًا، ثم قد وُجِدت الأوزانُ مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فَمِنْ هاتين العلتين تولدت الشعرية، وجعلت تنمو يسيرًا ... تابعة للطباع، وأكثر تولدها عن المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعًا، وانبعثت الشعرية منهم بحسب غريزة كل منهم وقريحته في خاصته، وبحسب خُلْقِه وعاداته».[٤]

هذا، ويقرر الدكتور حسن ناظم أن أقرب المفاهيم إلى مصطلح الشعرية الحديثة بمفهومها العام عنده «أي القواعد والقوانين التي تحكم عملية الإبداع»[٥] هو مفهوم حازم القرطاجني عنها؛ حيث يعتقد أن حازمًا كان المرجعية الأكيدة لأفكار الشعرية الحديثة، فقد كان القرطاجني أقربهم بحثًا عن قانون يجعل من النصوص اللغوية نصوصًا شعرية حينما ارتأى أنه «ليس ما سوى الأقاويل الشعرية في حسن الموقع من النفوس مماثلًا للأقاويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينمو بها نحو الشعرية ولا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقاويل الشعرية ... من إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته».[٦]

أما مصطلح الشعرية في نقدنا الحديث فقد تعدد بتعدد الرؤى الثقافية لدى النقاد أنفسهم، وبتعدد النظريات التي نشأت في إطار هذا المصطلح [٧]، وقد حاول الدكتور حسن ناظم تتبع تشعب النقاد والباحثين العرب في اختلافهم حول تسمية هذا المصطلح، فتتبع كل فريق محاولًا الحصر ما أمكن وذلك فيما يلي:

١- **الشعرية**: وقد تبناها في دراساته محمد الولي حسين، ومحمد العمري، وشكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، وكاظم جهاد، وعبد السلام المسدي، وسامي سويدان، وأحمد مطلوب.

٢- **الشعريات**: رابح بوحوش.

٣- **الشاعرية**: سعيد علوش، وعبد الله الغذامي، وأحمد درويش.

٤- **نظرية الشعر**: على الشرع.

٥- **فن الشعر**: يوئيل عزيز، وعلية عياد.

٦- **فن النظم**: فالح صدام الإمارة، وعبد الجبار محمد علي.

٧- **الفن الإبداعي (الإبداع)**: جميل نصيف، ومحمد خير البقاعي.

٨- **علم الأدب**: جابر عصفور، ومجيد الماشطة.

٩- **الأدبية**: توفيق الزيدى، وحمادى صمود.

١٠- **الإنشائية**: توفيق بكار، وعبد السلام المسدي، وفهدم عكام، والطيب البكوش، ورشيد الفزي، وحمادي صمود.

١١- **بويطيقا**: خلدون الشمعة.

١٢- **بويتيك**: حسين الواد.

وربما يرجع اختلاف النقاد والباحثين لمسميات هذا المصطلح رغم أن هذه المسميات تنتمي إلى حقل معرفي واحد لاختلافهم حول ترجمة المصطلح الغربي (Poetics)، حيث يقابله في العربية عدد من المسميات منها ما ذكر سالفًا.

وقد أولى نقاد الأدب هذا المصطلح اهتمامًا بوصفه مصطلحًا متداخلًا في دراساتهم وبحوثهم؛ حيث يرون أن الشعرية بوصفها نظرية نقدية عامة تستنبط السمات الجمالية في النص إنما تحاكي قوانين الأدبية وتتشابك معها كما أنها ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالبنية الداخلية للنص وبخواصه ومكوناته وكل ما يتعلق بكونه غدا نصًا أدبيًّا؛ ومن ثم فإن «الشعرية poetics» تعادل عند البعض منهم «الأدبية».

وعن مصطلح الأدبية، فقد أسس الشكلانيون الروس لهذا المصطلح منذ رومان ياكوبسون Jakobson Roman (١٨٩٦-١٩٨٢م)، إذ أصبحت جملته الشهيرة «إن

موضوع علم الأدب ليس هو الأدب، وإنما هو الأدبية، أي ما يجعل من عمل معين عملًا أدبيًا»[٨] -التي كتبها عام ١٩٢١ ميلادية - حيث غدت دستورًا لمرحلة عالمية مهمة: فالأدبية تركز على طبيعة الأدب، وتستنبط الوظائف من هذه الطبيعة، وليس من خارج النص.

ويجدر بنا أن نشير إلى أن هذا المصطلح قد أخذ في الازدهار بعد أن تبنته البنيوية الفرنسية في الستينيات، وخاصة عند «تودوروف»، و«جوليا كريستيفا»، إلى أن أسهمت «السيميائية» وغيرها في انتشاره، وفي عملية توسيع شروحاته.

وعن الشعرية وعلاقتها بالنص يقرر تودورف «أن الأثر الأدبي ليس موضوع الشعرية، إن الذى تتقدم الشعرية بمساءلته هو مميزات خطاب خاص هو الخطاب الأدبي، وكل أثر هنا يعتبر تمظهرًا لبنية مجردة عامة هى أحد تحققاته الممكنة، وبهذا يكون هذا العلم لا يهتم بالأدب الحقيقي، ولكن بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يهتم بالخاصة المجردة التي تميز الأثر الأدبي أي الأدبية Litterarite».[٩]

ولعل البلغاري المتفرنس تزيفتان تودورف Tzvetan Todorov أول من أخرج مصطلح الشعرية من معناه الضيق الذي يعني مجموعة القوانين أو المبادئ المرتبطة بالشعر إلى نطاق واسع وعريض؛ ليشمل علم الأدب بأكمله، وخاصة حينما علَّق على نص «بول فاليرى» بقوله: «وستتعلق كلمة شعرية في هذا النص بالأدب سواء كان منظومًا أم لا، بل قد تكاد تكون متعلقة على وجه الخصوص بأعمال نثرية».[١٠]

وفي السياق ذاته ترى يمنى العيد أن مهمة الأدبية إنما هي الكشف عن قوانين النص السردية الداخلية، وقد أدرجت بحثها المعرفي تحت مفهوم الشعرية، التي قصرت مهمتها على أنها تجعل من قول ما قولًا شعريًّا».[١١]

إن الشعرية هي نظرية جمالية متفردة عن كافة النظريات الأخرى من حيث السمات اللغوية والدلالية التي تحملها، والتي تتجه بها إلى مصاف العلاقات التي تتيح للمتلقي إمكانية القراءة الموسعة، التى تمكنه من إقامة علاقة حية مع النص؛ إذ هي تُعنى في المقام الأول باكتشاف الأنماط، والأنساق التي تحدد أدبية النصوص في ذاتها ولذاتها، ولذا يظل تساؤلها دومًا هو ما الذي يجعل من نص ما نصًّا شعريًّا أو أدبيًّا؟.

والشعرية لا تحلق في الأدب ومطلقات أعماله فحسب، بل إنها تلعب دورًا حيويًّا ومهمًّا في ربط هذه الأعمال بالجمالية وتقدير قيمتها والوسائل الكفيلة بدراستها التي ما إن نجدها ونحسن استخدامها فإن جسرًا سيمتد بينها وبين الجمالية.

ورغم أن الشعرية قد اكتسبت حضورًا نظريًّا واسعًا في الدرس النقدي خلال العقود الأخيرة فإنها في ميدان التطبيق قد لقيت تجاهلًا كبيرًا بداية من نثر الجاحظ وما تلاه من نثر فني مرورًا بنثر أبي العلاء المعري، وكتابات أبي حيان التوحيدي حتى عصرنا الحديث بداية من نثر أمين الريحاني الشعري وديوانه «هتاف الأودية» ١٩١٠م، الذي يعد أول ديوانٍ عربيٍ فيما يُسمى «الشعر المنثور» أو لما سُمي لاحقًا بقصيدة النثر، وكان الريحاني قد نشر أول قصيدة له من هذا الجنس الشعري الجديد سنة ١٩٠٢م، معترفًا في مقدمته لها بتأثره بديوان «أوراق العشب» لرائد الشعر الأمريكي والت ويتمان Wailit Whitman» (١٨١٩م: ١٨٩٢م).

الكتابة / الكتابة النثرية:

الحق أن مصطلح الكتابة وحده مصطلح مبهم غير واضح، وغير محدد الدلالة، ولكن عندما تُسند إليه كلمة النثرية يُدرك المتلقى جليًّا أن المراد هنا هو هذا الجنس الأدبي الذي يجمع كل خصائص الشعر عدا الوزن والقافية، وهو مصطلح حديث لهذا النسق الإبداعي الذي لا يمكن نسبته إلى الشعر المنظوم، ولا إلى النثر المحض، وإنما هو تعبيرٌ فنيٌّ بالغ الفن، يقع في منطقة مشتركة ما بين الشعر والنثر.

ومصطلح الكتابة النثرية مصطلح يرتفع به أصحابه لغويًّا عن لغتين، لغة الحديث العادية، ولغة العلم الجافة ليتحرر منهما إلى صياغة دالية أثيرة تُفضي إلى لون جميل من الإنشاء العالي للتعبير عن خلجات النفس، وومضات العقل، وخطرات الشعور، وهو ما يُطلق عليه في دائرة المعارف البريطانية مصطلح «الكتابة الراقية. Highly writing»[١٢].

ولعل ما دفعني إلى اختيار مصطلح الكتابة النثرية بدلًا من النثر هو أننا في نصوص الرافعي لا نجد أنفسنا إزاء ذلك التعارض ما بين النثر والشعر، ففي نصوصه تتواشج

تقنيات الشعر كالتشبيه والاستعارة مع السرد النمطي والصورة المشهدية...كما أننا في نصوصه نقف أمام خيارٍ ثان يكمن في انجدال هذه النصوص وتواشجها بعضها مع بعضٍ كالنظم، والمقال، والخاطرة، والقصة. ..وغيرها، كما أن النثرية المنسوبة إلى الكتابة إنما هي فعلها المرتكز على غرض إبداعي قائم على تجربة، أو حالة فنية وفق أنظمة محددة جاءت نتيجة لثراء هذه التجربة أو تلك الحالة، ولكنها تجاوزت بنتاجها من خلال المتغيرات اللغوية الأنظمة السابقة عليها لتصبح هي ذاتها نظامًا جديدًا يسعى سعيًا حثيثًا نحو تطوير أساليب الكتابة الإبداعية.

النـص:

يعد الهدف الأول لأية دراسة نقدية هو «النص» الذي باستقرائه يكشف لنا عن مكامن جماليته عبر طرائق متعددة، يأتي على رأسها التحليل النصي القائم على فحص صوره، وأنماطه المختلفة انطلاقًا من عينات البحث، التي تظل دائمًا الهدف الأول الذي تسعى إليه أية دراسة نقدية سبيلها الكشف والإيضاح.

وبالرغم من أن التطبيق في هذا الصدد يعد فارس الحلبة فإنه دائمًا ما يحتاج إلى مهاد نظري يكشف الأسس النظرية لهذه الطرائق، ويميط اللثام عن بعض المصطلحات والمراد منها خاصة عندما تكون هذه المصطلحات من العموم بمكان، كما أن التوطئة النظرية دائمًا ما تكون وثيقة الصلة بمستوى المعالجة التطبيقية للنص.

والمراد بالنص «Text» هنا هو هذا «النظام الكلامي الذي ينطوي على البنى والعلاقات الداخلية والخارجية الخاصة بتشكيل المكون الفعلي لهذا الشيء المركب للمركب الفني (النص)، فهو إشارة إلى الطبيعة البنائية التي يقوم الوعي البشري بمقتضاها بوضع هذا النظام الكلامي الذي يتحقق تنظيمه بطريقتين:

الأولى: الموقعية أو الموضعية التي ترتكز على العملية الانتقائية لكل ما يجسد الأداء الفني، أو يقدِّم ما يكون بديلًا عنه.

أما الطريقة الثانية: فتتمثل في السياقية التي تضع قاعدة لتلقي النص يمكن على أساسها استقبال النص، والتعرف على بعض مستويات البنية الشعرية القائمة على فعل التآلف بين عناصر هذه البنية».[١٣]

والواقع أن معظم المفاهيم الحديثة عن النص «text» لم يأخذها التحرر، والانفتاح إلا مع ظهور ما يسمى «بالمنهج النصي»حيث غدا مفهوم النص تحت ضوء هذا المنهج «قوة متحولة تتجاوز جميع الأجناس والمراتب المتعارف عليها لتصبح واقعًا نقيضًا يقاوم الحدود، وقواعد المعقول والمفهوم».(١٤)

ولا نزعم من خلال هذه السطور القليلة أن نأتى بتعريف جامع مانع للنص؛ لأن تعريفاته لا حصر لها، وتختلف باختلاف المناهج والخلفيات الثقافية والفكرية، كما أن لعلم النص أساتذته ومتخصصيه البارعين، وما أوردناه من تعريف للنص إنما هو محاولة للتقريب المنهجي للدراسة.

ولابد من الإشارة إلى أن هناك مصطلحًا أعم وأشمل من مصطلح النص، وهو مصطلح الخطاب، فإذا كان النص كتلة لغوية لها نظامها الخاص المنغلق المصمت–أي المحدد– من حيث الكم ولكنه يقبل الإسقاطات شأنه شأن الخطاب، فإن الخطاب نظام خاص أيضًا ولكنه مفتوح على التأويل؛ إذ إنه منجز متعدد الدلالات متنوع الأنساق، حيث يتم تشكيله عبر شبكة دوال رئيسة وفرعية، كما أن الخطاب لا يكتفى بذاته كالنص، بل هو يقبل الإسقاطات الخارجية؛ لأنها هى من تنتج مدلولاته.

الإبداع:

لعل ما توجه بي إلى استخدام هذا المصطلح بكثرة في هذه الدراسة هو أن الدارس لموضوع «شعرية الكتابة النثرية»، وهو موضوع من الموضوعات الحديثة التناول من زوايا التطبيق النصي ـ لابد أن يمس حافة الإبداع كونه يتساءل عن القيمة الجمالية للنص، والأسس الفنية التى انبنت عليها هذه القيمة من أجل فحص معيار الأصالة أو الريادة.

أيضًا فإن مصطلح الإبداع يمثل في الوقت الراهن ركنًا أساسيًّا في ميدان الدراسات الأدبية والنقدية، حيث إنه يتخذ من الواقع شريعته ومنهاجه، بعدما ساور معظم الأدباء والنقاد نظرة مؤداها نفاد المعاني والأفكار المبتكرة، فكان لزامًا أن يطفو هذا المصطلح على السطح من أجل توضيح النظريات والرؤى ومعرفة أصولها، ووسائطها، وأسسها الفنية التي تنبني عليها.

وما نعنيه بالإبداع – هنا – هو «نوع من الإنتاج ولكنه في طابع جديد من الوجود، إذ ينطلق من العناصر الموجودة فيعيد تركيبها في ضوء المبادئ والمفاهيم والآليات الذهنية التي تشكل مجموعة من النظريات، والآراء، والأفكار، يكون تجسيدها وفق ما يقتضيه الفكر، وتتسم بالتنوع والجدة وذلك في ظل مناخ يسوده الاتساق والتآلف بين مكوناته التي تسعى الذات إلى تقديم مضامين ومسالك مستحدثة تنعدم فيها المحاكاة»[١٥]، ولعل هذا أقرب مفاهيم الإبداع التي تحتك بنثر الرافعي موضوع الدراسة وتُوُصل له.

هوامش المدخل

(١) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: تقديم وتحقيق: محمد الحبيب خوجة، ط٣، دار الغرب الإسلامي، بيروت. ١٩٨٦م. ص: ٢٨.

(٢) كتاب الحروف: تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت ١٩٦٩م. ص:١٤١.

(٣) السابق. ص:١٤٣.

(٤) فن الشعر. ضمن نشرة عبد الرحمن بدوي لكتاب "فن الشعر "لأرسطوطاليس. بيروت. دار الثقافة. د.ت. ص:١٧٢.

(٥) مفاهيم الشعرية: حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٤م. ص:١١١.

(٦) منهاج البلغاء وسراج الأدباء. ص:١١٩.

(٧) كما هو الحال في نظرية «التماثل Equivalence» ورائدها رومان جاكوبسون، ونظرية «الانزياح Deviation» ورائدها جون كوهن، ونظرية «الفجوة: مسافة التوتر» كما هي عند كمال أبي ديب...

(٨) الشعرية. ترجمة: كاظم جهاد، مواقف، بيروت، ١٩٧٨م. ص:٢٠، وما بعدها.

(٩) السابق: ص٢٩.

(١٠) السابق: ص٢٤.

(١١) يراجع: في معرفة النص. دار الآفاق. بيروت ١٩٨٣م. ص: ٦٤ وما بعدها.

في القول الشعرى. دار توبقال. الدار البيضاء ١٩٨٦م. ص١٧ وما بعدها

(12) Encyclopeclia Britanica Vol.8. P. 593.

(١٣) أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية: محمد الأخضر زبادية، حبيبة الطاهر سعودي، دار غريب ٢٠٠٩ م. ص:١٠.

(١٤) بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت ١٩٩٢م. ص:٢٣١.

(١٥) أدبية البنية النصية. ص: ٤٥.

الفصل الأول

رؤية الرافعي الأدبية، ومذهبه في الكتابة

(مدخل نظري لمقاربة تطبيقية)

«يجب أن يكون مذهبك في الكتابة شيئًا لا كالمذاهب»

طه حسين - حديث الأربعاء: ٣/ ١٢١

ماهية الرؤية

تكاد معاجم اللغة تتفق حول تحديد ماهية الرؤية، فنجد في لسان العرب مثلًا «الرؤية هي النظر بالعين والقلب...والرؤيا ما رأيته في منامك...ورأيت عنك رؤى حسنة: حلمتها. وأرأى الرجل إذا كثرت رؤاه، وهي أحلامه»[1]، هكذا يتجلى لنا مفهوم الرؤية لغويًّا عبر هذا التمثيل المعجمي.

أما عن مفهومها اصطلاحًا فقد تعددت وجهات النظر التي تحاول تعريفها كأداة، أو كمذهب معادل لعملية الإبداع، كونها تعد الإطار النظري الذي يوفر لنا القدرة على معرفة آراء المبدع ونظراته، وتصوراته تجاه قضايا تخصصه، كما تعددت وجهات النظر التي تتفق أو تختلف فيما بينها حول جدوى دخولنا إلى هذه العوالم، خاصة الغائبة منها، والفائدة التي سنحصل عليها جراء هذا.

إن دراسة الرؤية الأدبية لأي أديب أو مبدع في ميدان الأدب تعد من الأهمية بمكان؛ إذ هي من طبيعته «ولأن الرؤى - كما يقول جوناثان كولر gonathan culler الناقد المعتدل الموقف من النظرية البنيوية - أبرزت بطريقة خاصة أدبية النصوص في جميع أنواعها، فلكي نتأمل الأدبية يمكن أن نضع في حسباننا أنها ذرائع أو وسائل لتحليل تلك الخطابات/ العناصر لممارسات القراءة المستخرجة عن طريق الأدب».[2]

هذا، وتعد دراسة الرؤية الأدبية من الموضوعات الأساسية في العملية الإبداعية، وخاصة داخل حيز الكتابة الشعرية؛ إذ تخلع على الأخيرة أشكالًا متعددةً من زوايا الإبداع وأدواته والتواصل بما ينتهي بنا إلى حد التوحد أو الالتحام تارة أو الانفصال والتشرذم أخرى.

ولقد آثرتُ استخدام مصطلح « الرؤية» بدلًا من مصطلح «النظرية»؛ لأن الأخيرة تعد من العموم بمكان؛ إذ هي تعبير جامع لمختلف المداخل الدراسية لقراءة النصوص، وهو ما أراه غير متوافر في آراء الرافعي، وتجاربه النظرية منها على النقيض من مصطلح الرؤية، الذي أعني به النقاش الذي يوفر لنا القدرة علي اكتشاف آراء الأديب، ومواقفه من المفاهيم والمصادر والقضايا الذاتية والموضوعية؛ ومن ثم الكشف عن النظرات والعناصر المتعلقة بالفن والأدب والأديب وقضايا الإبداع... وغير هذا من أمور نحاول كشفها عنده باعتبارها أمورًا مذهبية في الإبداع، وعن علاقة هذا الإبداع بالرؤية التي تتأسس عليها المكونات المضمونية مما يشكل لنا خليطًا متجانسًا من الرؤية والتعبير، حيث إن أحاديثه النظرية الداخلة ضمن إطار إبداعه النثري لم تكن عبثًا، بل كانت بمثابة تأصيل وتوطيد لرؤيته الأدبية، ومذهبه في الكتابة.

الرافعي والتحول في جنس الإبداع: (من النظم إلى الكتابة):

بدأ الرافعي حياته الأدبية شاعرًا، وكان يطمح في أن ينال مكانةً مرموقةً في نظم الشعر، بل إنه ما كان ليظن أنه سيأتي عليه اليوم الذى يهجر فيه النظم إلى أي ميدان آخر.

والمتتبع لنتاج الرافعي الشعري، الذي يمثل طور الطفولة في إبداعه، والمتمثل في ديوانه المسمى بـ «ديوان الرافعي» أو «ديوان النظرات» يجده واضح التأثر بأساليب القدامى من الشعراء ولا سيما المتنبي، كما أن أكثر أغراضه - أي الديوان - من الأغراض التقليدية كالمديح، والوصف، والغزل، والحكمة... إلخ، وقد صدَّره بمقدمة تحمل آراءه في الأدب بعامة، والشعر بخاصة، لسنا بمطالبين بتناولها هنا؛ لأن جوهر دراستنا هو نثره، وإنما ما نود قوله هو أن معظم هذه الآراء لم تكن من الوضوح بمكان، بحيث يمكننا أن نؤسس عليها رؤية أدبية ترقى إلى مستوى الرؤى الأدبية الحديثة المغايرة، كما أنها تتسم بالغموض والقصور مقارنة بآرائه، ومواقفه، ومفاهيمه التجديدية والشمولية العميقة التي عبَّر عنها من خلال نتاجه النثري بدءًا من حديث القمر ١٩١٢م، وحتى أواخر حياته وحي القلم ١٩٣٧م، حيث شكلت هذه المرحلة رؤاه التجديدية متمثلة في الخروج على قواعد العروض، والقول بالشعر المنثور، وغير هذا من القضايا التي تتبلور من خلالها رؤيته الشعرية.

لقد اتجه الرافعي إلى الكتابة النثرية متحولًا بجنس الإبداع إلى عالم فسيح من الرؤى، والأفكار بعدما ضاقت قوالب النظم عن استيعاب رؤاه، التي لا تستطيع أية قصيدة منها أن تحوي من المعاني والأفكار ما تبوح به مقالة أو رسالة أو خاطرة من مقالاته أو رسائله أو خواطره الشعرية، فما كان منه إلا أن صنع قنطرة أدبية نقلته من نظم الشعر إلى كتابته، حاملًا معه رؤيته النظرية في الكتابة الشعرية في ثنايا إبداعه تمامًا بتمام.

ويبرر لنا محمد سعيد العريان اتجاه الرافعي إلى النثر؛ لأنه «كان يرى- أي الرافعي - في الشعر العربي قيودًا لا تتيح له أن ينظم بالشعر كل ما يريد أن يعبر به عن العواطف المضمرة في نفسه»[٣] وهو قول صحيح إلى حد كبير، ولكن الرافعي نفسه لم يستطع يومًا أن يجهر بهذا القول حتى لا يتهمه أحدٌ من الأدباء أو النقاد أو حتى الجمهور الأدبي بالقصور عن نظم الشعر، كما أن إحساسه بضيق القوالب الشعرية عن استيعاب طاقاته الإبداعية جعلته - دون أن يحسب حسابًا - يحطم مذهبه القديم، ويتجه إلى الكتابة الفنية التي أطلقت لموهبته العنان في أن يعبِّر عما يريد، وأن يحلِّق في أفق الإبداع أيما شاء بما يمتلكه من فيض الرؤى، وغزارة الأفكار، وسيولة اللغة.

لقد أدرك الرافعي أن قواعد النظم سوف تضيِّق عليه أفكاره وعباراته، ومن ثم ضاقت نفسه بهذه القواعد، وتاقت إلى إدراك ماهية الفن الشعري، و «أنه قبس من كلمة الله التي لا يحدها حدود، ولا تضبط انطلاقتها أوزان ومسافات»؛ ومن ثم اتجهت نفسه إلى الكتابة التي ارتسمت بشعرية عذبة وخيال خصب، حيث نراه يقول في هذا: «ومن نكد الشعر العربي أنه لا يتسع لبسط المعاني، فإذا بسطت المعاني فيه، وشرحت سقطت مرتبته من الشعر، وأصبح نظمًا كنظم المتون في الأكثر، وهذا هو ما صرفني من الأول إلى الكتابة ووضع حديث القمر، والمساكين...وغيرهما فإن هذه الكتب هي شعر ولكنه في غير الظروف الموزونة».[٤]

إن الرافعي أراد بهذا التحول فتح آفاق جديدة من الإبداع تؤهله إلى الخروج للواقع بكل أبعاده؛ فتأسست لديه الكتابة الجديدة على قاعدة، وخلفية سابقة خرجت من رحم النصوص الشعرية إلى دوائر الفن القائم على التداخل بين الأجناس الأدبية المختلفة، وإن كان مسماها العام « الكتابــة النثريــة».

لقد كانت نفس الرافعي منذ كان ينظم الشعر مفعمة بالمعاني الشعرية، فما كان منه إلا أن نثرها في كتاباته نثرًا؛ فخرجت لنا محملة بعناصر الشعرية الجديدة، ومتسربلة بغموض يروض الذهن، وبلغة كثيفة تعلم الخيال وتسعى إلى الانسجام مع الموقف الأدبي العام.

الأدب، والأديب، والأدبية:

لم يعطنا الرافعي تعريفًا واضحًا أو محددًا عن الأدب، وكل ما استقيناه عن هذا المصطلح من خلال مقالاته يعد وصفًا له أو خواطر متفرقة في ثنايا كتاباته عنه، فهو «صورة حياة الأديب، ويجتمع مما تمــزق من هذه الحياة في سبحات من النور»[٥].

كما أنه عنده هو «صناعة الجمال»؛ إذ هو – أي الرافعي – أحد الدّاعين إلى النظرية الجمالية في الأدب، يقول في نقده للشاعر محمود أبو الوفا: «مذهبه الجمال في المعنى يبدعه كأنما يزهر به، والجمال في الصورة يخرجها من بيانه كما تخرج الغصون والأوراق من شجرتها».[٦]

ومادة الأدب عند الرافعي هي «أشواق النفس، فليس يكون أدبًا إلا إذا وَضَعَ المعنى في الحياة التي ليس لها معنى، أو كان متَّصلًا بسرٍّ هذه الحياة فيكشفُ عنه أو يومئ إليه من قريب، أو غيَّر للنفـس هذه الحياة تغييرًا يجيء طباقًا لغرضـها وأشواقها»[٧].

أما أغراض الأدب فتتمثل عنده في «أنه – أي الأدب – يخلق للنفس دنيا المعاني الملائمة لتلك النزعة الثابتة فيها إلى المجهول وإلى مجاز الحقيقة، وأن يُلقي الأسرارَ في الأمور المكشوفة بما يتخيَّل فيها، ويردَّ القليلَ من الحياة كثيرًا وافيًا بما يضاعف من معانيه، ويتركَ الماضي منها ثابتًا قادرًا بما يخلِّد من وصفه، ويجعلَ المؤلم منها لذًّا خفيفًا بما يَبُث فيه من العاطفة، والمملولَ ممتعًا حلوًا بما يكشف فيه عن الجمال والحكمة».[٨]

إن أغراض الأدب تكمن عنده في إشباع النزعة البشرية إلى المجهول، والغموض والمبالغة في المعاني، أما الوصول إلى عنصر الإقناع في الأدب فهو غايته ومقصده عبر تيمة الكشف عن الجوانب الجمالية والحضارية فيه.

هذا ويوازن الرافعي بين الأدب والجمال انطلاقًا من رؤيته الجمالية السالفة الذكر، ومن ثم فإن «الأدب – عنده – يتأله لأنه خالق الجمال في الذهن، والممكن للأسباب المعينة على إدراكه وتبين صفاته ومعانيه، وهو الذي يقدر لهذا العالم قيمته الإنسانية بإضافة الصور الفكرية الجميلة إليه».(٩)

ولا غرو فيما سبق أن يمنح الرافعي الأدب معنىً إلهيًّا؛ إذ إنه يتخذ القرآن مثلًا أعلى للأدب يقول: «وإذا أردت الأدب على كل الوجوه السامية وجدت القرآن الكريم قد وضع الأصل الحي في ذلك كله».(١٠)

مما سبق نجد أن الاتجاه الأيديولوجي كان حاضرًا بل وملتحمًا برؤية الرافعي الأدبية؛ حيث إنه قد خلق تفاصيل هذه الرؤية بحكم تنشئته الصارمة التي تمت بكل صلة إلى الاتجاهين الديني والأخلاقي، وخير دليل على مدى تأثير وعيه الديني على أدبه بوجه عام – مساواته الأدب بالدين. يقـول: «الأدب يشبه الدين، كلاهما يعين الثاني على الاستمرار في عمله، وكلاهما قريب من قريب، غير أن الدين يعرض للحالات النفسية ليأمر وينهى، والأدب يعرض لها ليجمع ويقابل، والدين يوجه الإنسان إلى ربه، والأدب يوجهه إلى نفسه. ذلك وحي الله إلى الملك وإلى نبي مختار، وهذا وحي الله إلى البصيرة وإلى إنسان مختار».(١١)

وكما يشبه الرافعي الأدب بالدين، فإنه يربطه أيضًا بالفضيلة ربطًا قد يجده بعضهم غير مألوف أو مطروق لدى الكثير من الأدباء، ولكن هذا هو حال الرافعي الذي تلبست كتاباته بلباس الفضيلة، وتمحورت كلها حول موضوع هو «النفـس الإنسانيـة». يقول: «أنا لا أعبأ بالمظاهر والأغراض التي يأتي بها يوم، وينسخها يوم آخر، والقبلة التي أتجه إليها في الأدب إنما هي النفس الشرقية في دينها وفضائلها، فلا أكتب إلا ما يبعثها حيةً ويزيد في حياتها وسمو غايتها، ويمكِّن لفضائلها وخصائصها في الحيـاة؛ ولذا لا أمس من الآداب كلها إلا نواحيها العليـا».(١٢)

ومن عمق تأثر الرافعي بجمال الأشياء ومعانيها، فإنه يرتفع بالأديب حتى يعده «الإنسان الكوني»، وأدبه هو وسيلته الأولى التي تشهد على إنسانيته، «ولا سبيل لبسط جواهر الإنسانية على المجتمع إلا بالأدب».(١٣)

ويرى الرافعي أن عمل الأديب يكمن في «إخراج الحقيقة مضافًا إليها الفن، ويجيء التعبير فريدًا فيه الجمال، ويمثل الطبيعة الجامدة خارجة من نفس حية، ويظهر الكلام وفيه رقة حياة القلب وحرارتها وشعورها وانتظامها ودقها الموسيقي، وإلباس الشهوات الإنسانية شكلها المهذب»(١٤)، وكل هذا في تقديري يعد من تأثير الاتجاهين الديني والجمالي اللذين سيطرا على رؤيته الأدبية بشكل ملحوظ.

هذا ويؤكد الرافعي أن الأديب ينبغي أن يكون له مثلٌ أعلى يقتديه ويسعى إلى تمثله، يقـول: «فإن لم يكن للأديب مثل أعلى يجتهد في تحقيقه، ويعمل في سبيله، فهو أديب حالة من الحالات، لا أديب عصر، ولا أديب جيل».(١٥)

ومثلما كان يرى الرافعي في القرآن مثالًا أعلى للأدب، فإنه كان يرى في الرسول (صلى الله عليه وسلم) مثالًا أعلـى للأديب. يقول: «فكما هو أعظم نبي وأعظم مصلح، فهو أيضًا أعظم أديب؛ لأن فنه الأدبي أعظم فن يحقق للإنسانية حياة أخلاقها، وهو بكل ذلك أعظم إنسان». (١٦)

مما سبق نستطيع أن نقول: إن الرافعي ربط الأدب بالدين والفضيلة والأخلاق وساوى بينها، وقد كان لهذا الربط أثر واضح في إبداعه النثري؛ حيث أشرقت في قلبه آيات القرآن الكريم وتعلقت روابطه الإيمانية برسول الإنسانية (صلَّى الله عليه وسلم)، ومرجع هذا كما أسلفنا إلى اعتداده بالموروث الديني وتمسكه بالقيم الأخلاقيـة والفضائل الإنسانيـة. يقول الأستاذ منصور فهمي عنه: «عظمة الرافعي مرجعها إلى اتصاله الوثيق بتراثنا الأدبي القديم دون غيره، فنهل من شرابه العذب، وتغذَّى من خلاصته القوية الصالحة؛ فاستطاع أن يشق للأدب القديم التليد سبيله في الأدب الحديث العتيـد». (١٧)

الشاعر:

من الأمور المهمة لأي دارس في ميدان النقد الأدبي عندما يتحدث عن الرؤية الشعرية لأي أديب من الأدباء أن يتناول حديثه عن المبدع؛ لأنه صاحب العمل ومنبع الإلهام، والحديث عن حياته وظروفه وبيئته، والإلمام بمؤهلاته وقدراته... وغير ذلك من الأمور من الأهمية بمكان.

وقد كان الرافعي على وعي تام بأهمية المبدع / الشاعر انطلاقًا من إيمانه بدوره المهم في العملية الأدبية، وأول ما يصادفنا عن حديثه عنه هو رسمه لصورة الشاعر / النبي، حيث يريد بالنبوءة هنا الجمال والخير والإصلاح. يقول: «لوعدا الشاعر الصحيح طور التكوين الشعري بصفاته لما كان منه إلا نبي».(١٨)

إن الشاعر في تقديره السابق إذا سمت كل صفاته وتجاوزت حيز البشرية الضيق إلى حيز الإنسانية العام باحثًا عن قيم الحب والجمال والفضيلة في إبداعه، لا أمور الرذيلة والقبح والشهوات الدنيئة لما كان إلا مشابهًا في رسالته الأدبية رسائل الأنبياء الدينية.

ويدلل لنا الرافعي صدق دعواه فيقرر لنا أن «الشاعر الصحيح هو رجل الكمال السماوي؛ لأن الشعر – كما يقول – إذا لم يكن مع الشرائع كان عليها، وفي ذلك فساد كبير، والشعراء أنفسهم: كالشرائع تكون لمن يشاء أن تكون له، وهم يحكمون النفوس بالحب، والشرائع تحكمها بالرهبة».(١٩)

هذا ويرتفع الرافعي بمنزلة الشاعر رتبة أخرى حين يجعل فيه روح الله أكثر مما في الناس، «ولكن إذا لم تجتمع له صفة الفضيلة والروحانية، أو كان فيه روح رجل تام أو كان مؤنث النفس أو ساقطها – رمى به تألهه – كما يقول – من فوق سماواته تحت قدمي امرأة».(٢٠)

إن الأيديولوجية الدينية، والنظرة الأفلاطونية للحب التي انتهجها الرافعي إبداعيًّا قد أثرت على رؤيته، أو ربما على الأرجح أن رؤيته وهي التي سبقت إبداعه هي التي أثرت على إبداعه المنطلق من فكرته التي تؤمن بأن المبدع/ الشاعر فوق كل البشر خارج دائرة الحياة البشرية قد يتحول إلى نبي، بل إلى كائن روحاني، ولكن إذا سقط أدبه في هوة الرذيلة – ويعني بها كما أسلفنا مضادة الأدب لمعاني الفضائل، والتعاليم الدينية السامية – فإنه يسمه «بالشاعر الزائف»، وهو عنده كالدينار الزائف: كلاهما لا يجوز على أحد إلا مع الغفلة، وكلاهما رذيلة في نفسه بالغش، ومصيبة على غيره بالخسارة».(٢١)

إن الشاعر في رؤيته الأدبية لابد أن يتناول بإبداعه كافة الموضوعات الإنسانية، ويتداخل مع كافة المجالات، ولا ينبغي عليه أن يحصر نفسه داخل تصنيف معين،

فالكون أمامه رحب فسيح؛ ولذا فهو يأخذ على حافظ إبراهيم فخره بلقب «الشاعر الاجتماعي» منتقدًا تخصصه. يقول: «فالشاعر الاجتماعي شاعر في حيِّز محدود من وجوه الشعر ومذاهبه، وإذا كان الاجتماع كل شعره فلا يسمى شعره فنًّا؛ إذ كان الفن إنسانيًّا وكان شاملاً عامًّا، والمقاييس التي يطَّرد عليها الفن الأدبي لا تكون في الزمن ولا في الموضع، بل في النفس الإنسانية التي لا تخص بوقت ولا مكان».(٢٢)

ومن آراء الرافعي الجديرة بالذكر هنا بياناته عن عوامل نبوغ الشاعر، حيث يقول: «ينبغ الشاعر بأربعة أشياء لابد منها: طريقة الدرس التي عالج بها الشعر، وكتب هذه الطريقة، والرجال الذين هم أمثلتها في نفسه. ثم. . وياالله من ثم هذه، فهي اللمحة السماوية التي تُشرق على فؤاد الشاعر من وجه جميل، والثلاث الأولى تنشئ نبوغًا معروفًا في نوعه ومقداره، ولكن الأخيرة هي طريق القدر التي لا يعرف آخرها، وإذا تجددت في حياة الشاعر أو اتصلت تجدد بها نبوغه أو اتصل، فعلى قدر ما يحب تحبوهُ السماءُ من أسرار الجمال، وهي نفسها أجمل معانيه، وأجمل غاياته، فهي هي المادة التي تؤلف بين نفس الشاعر، وبين معنى الجمال الشعري في هذا الكون كله، وإذا أنت نزعت النظرة والابتسامة - وهما عنصرا تلك المادة - من حياة الشاعر نزعت الحياة نفسها من شعره فما يبقى منه إلا أنه مقبرة للألفاظ والمعاني».(٢٣)

وانطلاقًا من هذه البيانات، وتلك التصورات يضع الرافعي لنا ميزانًا للتفرقة بين صنفين: شاعر، ومتشاعر، فالأول تأخذ من طريقته ومجموع شعره أنه ما أبدع إلا ليثبت أنه قد وضع شعرًا، والثاني تأخذ من شعره وطريقته أنه ما أبدع إلا ليثبت أنه قرأ شعرًا»(٢٤).

هذا ويجعل الرافعي للشاعر مهمة كبرى تتمثل في أنه «خالق أفكار الأمة، إذ هو يخلق أفكارها الجملية، وحكمتها الخالدة، وآدابها العالية وسياستها الموفقة»(٢٥)، كما أن مهمة الشاعر عنده أيضًا لا تتمثل في الطرب ولا الغناء، ولا في الرقص بل تتمثل في رؤيته للطبيعة والجمال. يقول: «إن الكلام في وصف الطبيعة والجمال والحب على طريقة الأساليب البيانية إنما هو باب من الأحلام؛ إذ فيه من عيني شاعر، أو نظرة عاشق».(٢٦)

ويحدثنا الرافعي عن مؤهلات الشاعر في مثل قوله: «والإنسان من الناس يعيش في عمر واحد، ولكن الشاعر يبدو وكأنه في أعمار كثيرة من عواطفه، وكأنما ينطوي على نفوس مختلفة تجمع الإنسانية من أطرافها، وبذلك خلق ليفيض من هذه الحياة على الدنيا، كأنما هو نبع إنساني للإحساس يغترف الناس فيه».(٢٧)

إن هذه الرؤية الفلسفية الرافعية العميقة عن الشاعر، والتي بلغت عنده مستوى منحه الشاعر قبسًا من النبوءة إنما هي جزء من تصوره للشعراء ودورهم في المجتمع، فإذا كان الأدب في تقديره يتأله؛ « لأنه خالق الجمال في الذهن، والممكن للأسباب المعينة على إدراكه وتبين صفاته ومعانيه، فلابد إذن من نبي يحمل رسالة تألهه، وأفضل من يحملها لديه هو الشاعر؛ إذ هو عنده «رجل الكمال السماوي يحكم النفوس بالحب بينما الشرائع تحكمها بالرهبة».(٢٨)

الشعر و الشعرية:

من المهم بداية أن نعرف أن الرافعي الناظم كانت له اجتهادات متعددة فيما يتعلق بتعريف الشعر متمثلة في مقدمة ديوانه «النظرات»، إذ هي مقدمة نظرية شكلت رؤيته الشعرية في الفترة من سنة ١٩٠٨ ميلادية، حتى ما قبل تأليفه حديث القمر، والملاحظ على هذه المقدمة تقليديتها ونمطيتها وعدم اختراقها لعتبات التجديد، ومن أهم عناصرها لديه ترادف مصطلحي الشعر والنظم الذي هو عنده إقامة الوزن.

وإذا ما نظرنا إلى خلاصة تعريفات الرافعي للشعر في هذه المرحلة نجد أنها عبارة عن كم من التعريفات الغامضة، غير المتكاملة والمتعددة زوايا النظر والتناول، إذ نراه في كل تعريف من تعريفاته يتناول الشعر من زاوية مختلفة، وإن كانت كل هذه الزوايا تدل بشكل ملحوظ على تأثره بآراء عبد القاهر الجرجاني وابن المعتز؛ الأمر الذي نتعرف من خلاله نمطية الرؤية الشعرية لديه في هذه المرحلة.

ومع نهاية هذه المرحلة نجده يتبرم ويضيق بقواعد العروض العربي، ويتحلل منها شيئًا فشيئًا محاولًا الانطلاق بأدبه إلى الفكرة العامة وهي الإبداع دون التقيد بوزن أو قافية، وربما وجد مبتغاه المبدئي آنذاك في نموذج الموشحات الأندلسية، إذ كانت

النمـوذج الحـي الذي يحمل سمة الابتكار والجمع ما بين طرفي الأدب (النثر والنظم) بعدما قرر هذا صراحة بقوله: «يتحتم علينا وضع الشعر في اللغة العربية وضعًا جديدًا يكون وسطًا بين النثر والنظم؛ حتى يحمل الألفاظ والمعاني معًا فيتعلق فيه الشعر بالنفس، ويمتد السياق على النفس كما فعل الأندلسيون في وضع الموشحات لحاجتهم إلى بعثتهم عليها والعصر يومئذ لهو وترف، والأدب مجد وشرف».(٢٩)

هذا ولم يكتفِ الرافعي بالتصريح النظري بمبتغاه النموذجي للتحلل من الوزن والقافية بل استخدم هذا النموذج استخدامات عديدة في الجزءين الثاني والثالث حين رأيناه في ديوانه يبدع شعرًا على غرار الموشحات الأندلسية كما في مثل قصيدته التي يقول منها:

الصبرُ لا يُجدي من بعد دا البعد

مع الملال

وليس للصـدِ وحرقة الوجـد

سوى الوصال

من الهـوى ياما أشد الهـوى

وذا الجـوى يـامـا أمـضّ الجـوى

قتلت نفسي والغـرام انطوى

مذ نقضوا عهدي وأخلفوا وعدي

بدا المطال

وكنت ذا حـد فصرت كالغمد

لدى النضال(٣٠)

إن نموذج الموشح هو لبنة الرافعي الأولى للثورة على الشقة التي تبعد ما بين الشعر والنثر، وانطلاقته في الكتابة كانت متأثرة بشكل واضح بهذا النموذج، كما أنه هو محور

التحول في الميل إلى التجديد عنده؛ إذ نراه يخرج على قواعد العروض كما في مثل قوله في هذا النموذج:

شــفــنــي بُـــعــد مَـــنْ
لم يـــئـــن قـــربـــه
شـــــادن لم يـــزل
قـــاســيًــا قــلــبــــه
إن يــقــــــولــوا له
مـــضـــه حـبــــــــه
قـــال عـــذري الهـــوى
والهـــوى ذنـبـــــــه[٣١]

إن كل شطرة من هذا المقطع تعد من العروض الأولى من بحر المتدارك (فاعل) بعدد أربع مرات، وهو وزن غير مألوف في الشعر العربي.

ومثلما عدل الرافعي عن العروض التقليدية للأبحر محدثًا مرجعيات عروضية متمايزة كذا عدل عن تعريفاته التقليدية القديمة للشعر؛ ليبدأ سلسلة من التعريفات الجديدة، التي بدأت فعليًا من رسائل الأحزان حينما جعل الشعر «هو العاطفة المهتاجة في نفس الإنسان اهتياجًا لا يريه الحياة أبدًا إلا أكبر أو أصغر مما هي، كما أنه هو المعنى الساحر الذي يأتي من القلب والفكر معًا، بل إنه هو ذلك الأثر الإلهي الكامن في بعض النفوس مستكنًا يتوثب بها، ويحاول دائمًا أن يعلو إلى السماء؛ لأنه غريب في الأرض»[٣٢]

إن هذه الأجوبة الثلاثة المختلفة الاتجاه، والمتغايرة في الينبوع التي جاءت إجابة عن سؤال: ما الشعر؟ أقول: بالرغم من اختلافها فإنها تعبر في مجملها عن رؤية شمولية واسعة جاء بها للتعبير عن تفاعل الشعر مع الوجودين الداخلي الإنساني، والخارجي الكوني.

ويمضي الرافعي في تعريفه للشعر فيقرر لنا أنه «هو أول المعاني المبهمة، وهو الدرجة الأولى من سلم السماء الذاهبة إلى عرش الله، وهو كذلك أول ما في الإنسان من الإنسانية».(٣٣)

وربما ينقلنا الرافعي من هذا الغموض والعمومية إلى درجة من الوضوح والحصر حينما يقرر أن الشعر «هو تفاعل كوني إلهي مع الإنسان المبدع، وأن في هذا الكون ملذة تنبعث من قدرة الله وإراداته، وأنه هو تأثير هذه المادة في النفوس السامية عبر عنصر الخيال الذي من شأنه خلق التفاعل ما بين المبدع من جهة، وهذه المادة من جهة أخرى». (٣٤)

ورغم وضوح هذا التعريف فإنه ينطوي على درجة من السلبية عندما يقرر أن النفس الإنسانية المبدعة ما هي إلا وعاء أو معمل من معامل تحليل المادة عبر عنصر الخيال دون الالتفات إلى أي عناصر أخرى.

وعلى أية حال فربما يكون تعريف الرافعي للشعر بأنه «ما هو إلا فكر ينبض، وعاطفة تختلج»(٣٥) من أكثر تعريفاته التي تلقى قبولًا لدى معظم الدارسين؛ كونه يجمع في هذا التعريف الموجز بين الفكر والعاطفة، اللذين هما المعادلة التي تتحقق عن طريقها شعرية الخطاب.

وينتهي بنا الرافعي في رؤيته للشعر إلى حقيقة يؤكد فيها أنه مثلما يوجد هناك دين روحي للبشر فإن هناك أيضًا دينًا إنسانيًّا هو- عنده - الشعر «تقوم أسسه على الشعور والرغبة والتأثير، فيفسر لنا حقائق الحياة، ويكون وسيلة من وسائل تغييرها؛ ليجعلها ألطف مما هي في اللطف، وأرق مما تكون في الرقة، وأبدع مما تتفق في الإبداع، ذلك الذي يصل بظهوره وإبهامه بين الواضح والغامض، والخالد والفاني، ذلك الذي لا يجملُ الجمال إلا به، ولا تسكن النفس إلا إليه، ذلك هو الشعر».(٣٦)

وفي نهاية هذه الجولة من تعريفات الرافعي للشعر نصل إلى نتيجة مفادها أن تعريفه للشعر منذ بداية المرحلة الثانية أخذ يتطور شيئًا فشيئًا؛ ليخرج من عباءة الشمولية والغموض إلى رداء الحصر والوضوح، وإن كانت أفكاره في معظم هذه التعريفات

مشوبة برؤى فلسفية وتأملية، تؤكد لنا وبما لا يدع مجالًا للشك أن مفهومه للشعر مفهوم عام يرادف عنده مفاهيم الأدب والإبداع والفن، ولا ريب في هذا حيث إن معظم الأدباء المحدثين ـومنهم جبران خليل جبران، وشيلي ... وغيرهما- قد قاربوا بين هذه المفاهيم الثلاثة واعتبروها مفهومًا واحدًا.

ولا يقتصر تعريف الرافعي للشعر على المفاهيم الثلاثة السابقة فحسب، بل إنه يتعداها ليربط الشعر بالنظرة الإنسانية العامة التي لا يحدها زمان ولا مكان، يقول: «المقاييس التي يطرد عليها الفن الأدبي لا تكون في زمن، ولا في الموضع، بل هي في النفس الإنسانية التي لا تختص بوقت ولا مكان، فإذا لم يكن الشعر إنسانيًّا عامًا يولد مع كل جيل من الناس فنجده كأنما وضع له، وارتهن بأغراضه وحقائقه، فهو شعر كالأخبار المحلية».[٣٧]

وخلاصة القول حول مفاهيم الرافعي عن الشعر ورؤاه عنه هو أن هذه المفاهيم قد تميزت بالتغير والتطور، كما أنها عبَّرت لنا جليًّا عن رؤية رافعية أقل ما تُوصف بأنها هي رؤية التواصل والتغيير كما أسلفنا، ولكن ثوابتها وأركانها لم تتغير، ولو نظرنا إلى هذه الثوابت نجد أنها قد تمحورت لديه حول إنسانية الشعر، وحصره للشعر بالفكر والعاطفة، وحديثه عن الديانة الشعرية، وروحانية الشعراء.

ولو رجعنا إلى الوراء قليلا إلى ميدان المعركة الموسومة نقديًّا بـ «القديم والجديد» التي ظُلم الرافعي كثيرًا بسببها من أولئك الدارسين الذين جعلوه قطبًا من أقطاب القديم دونما أي توضيح منهم عن طبيعة موقفه، بل صوره على أنه المناهض للتجديد والتحديث؛ مما شكَّل لدى العامة من غير المتخصصين لبسًا واضحًا، ولكن بعيدًا عن هذا الزيف والتضليل وَقَفَ جمعٌ من الباحثين لنفي هذه المزاعم والأوهام التي ناقشها بعضهم دون دراسة أو دراية لظروف المعركة أو حيثياتها، فنرى مثلًا الدكتور محمد محمد حسين يقرر لنا «أنها ـ أي المعركة بين القديم والجديد - هي في نظر الرافعي معركة بين الذين يحافظون على دينهم ولغتهم وتقاليدها، وبين الذين عادوا من أوروبا، وقد فتنهم بريقها؛ فاستخفوا بكل تراثهم، وراحوا ينفرون الناس منه..».[٣٨]

وربما لا تكتمل لنا رؤية الرافعي لفن الشعر دونما الحديث عن موقفه العام من الحركة الشعرية الحديثة، وما طرأ عليها من تغير وتحديث في الشكل والمضمون على

حد سواء، وأول ما يصـادفنا عن هذا حديثـه عن تحديث الأدب واختراعه الذي يقول فيه: «وليس يكون الأدب أدبًا إلا إذا ذهب يستحدث ويخترع على ما يصرفه النوابغ من أهله حتى يؤرخ بهم، فيقال: أدب فلان وطريقة فلان ومذهب فلان، إذ لا يجري الأمر فيما علا وتوسط ونزل إلا على إبداع غير تقليد، وتقليد غيرَ اتباع، واتباع غيرَ تسليم، فلابد من الرأي ونبوغ الرأي واستقلال الرأي؛ حتى يكون في الكتابة إنسان جالس هو كاتبها، كما أن الحي الجالس في كل حي هو مجموعه العصبي، فيخرج ضـرب من الآداب كأنه نـوع من التحـول في الوجود الإنساني».[٣٩]

إن حديث الرافعي السابق عن التحديث والاختراع في الأدب لهو خير دليل للرد على من يتهمونه بالرجعية والتقليد، فدعوته تلك، التي جاءت مبكرة للنهوض بالأدب من ركوده والبحث عن طرائق جديدة في القول تؤكد أنه رائد من رواد التجديد والإبداع في أدبنا الحديـث.

ويربط الرافعي التجديد في الأدب ببعض الحركات التي انتابت كل مناحي الحياة، حيث إن التجديد هو سنة هذا الكون، ويفسر لنا هذا بقوله: «وعلى ما نزل بالشعر العصري فقد استقلت طريقته وظهر فيه أثر التحول العلمي، والانقلاب الفكري، وعدل به أهله إلى صور الحياة بعد أن كان في أكثره صورًا من اللغة، وأضافوا به مادة حسنة إلى مجموعة الأفكار العربية، ونوعوا منه أنواعًا بعد أن كان كالشيء الواحد، واتسعت فيه دائرة الخيال بما نقلوا إليه من المعاني المترجمة من لغات مختلفة».[٤٠]

وتبلغ رؤيته التجديدية ذروتها حينما يدعـو إلى تطعيم أدبنا العربي بالثقافة الغربية حينما يقول: «لسنا بمقيدين بالفكر العربي ولا بطريقته، وعلينا أن نضيف إليه محاسن اللغات الأخرى؛ ولكن من غير أن نفسدها أو نحيف عليها أو نبيعها بيع الوكس؛ ومتى كان هذا النوع من الشعر رصينًا محكمًا جيد السبك رشيق المعرض، كان في النهاية من الرقة والإبداع، ولم يأت التجديد في هذه اللغة إلا من هذه الناحية، كالذي تراه فيما أخـذ عبد الحميد، وابن المقفع من نمـط الأداء في اللغة الفارسية».[٤١]

إن استقراءً فاحصًا لرؤية الرافعي الأدبية يؤكد لنا نزعته الدائبة ناحية التجديد، التي بلغت ذروتها حينما تطرق إلى ضرورة تطعيم أدبنا العربي بالآداب الأخرى؛ ومن ثم كان إعجابه بالشعر المهجري - رغم أجنبيته - واضحًا جليًّا حينما يقول:

«والذي أراه جديدًا في الشعر العربي مما أبدعته هذه النهضة صياغة بعض الشعر على أصل التفكير في الإنجليزية أو الفرنسية أو غيرهما من لغات الأمم؛ فيخرج الشعر عربيًّا وأسلوبه في تأدية المعنى أجنبيًّا، وأكثر ما يأتي هذا النوع من أمريكا، وأنا أعجب بكثير منه لما فيه من الغرابة والحسن».(٤٢)

والحق أننا إذا أردنا أن نتتبع البيانات أو التصريحات التي نحاول بها أن نبرهن على رؤية الرافعي التجديدية، أو التي نحاول أن نثبت منها أنه كان سابقًا لعصره فإننا سنخرج من إطار هذا الطرح النظري الممهد إلى بحث مستقل عريض ما يهمنا منه في هذا المقام هو تسليط الضوء على رؤيته للكتابة الفنية التي نرى أنها قد شكلت لديه إضافة للغة وتطويرًا لها، ولذا يقول عنه صفيه وتلميذه العريان: «هو أديب الخاصة؛ ولذلك كان ينشئ إنشاءه في أي فرع من فروع الأدب؛ ليضيف ثروة جديدة إلى اللغة تعلو بها وتعز مكانًا بين اللغات الأخرى».(٤٣)

إن التجديد من جانب اللغة شكَّل حيزًا كبيرًا من رؤية الرافعي الأدبية، وكان مبدأه الثابت - الذي لم يتغير أبدًا - هو تطوير اللغة، ولكن شريطة الحفاظ على تركيبها الأجرومي السليم، أو دونما الخروج على قواعدها، أو ضربها في معجمها القاموسي بدعوى التجديد مؤكدًا دومًا «أن مذاهب العرب ليست بالضيق الذي يتصورونه»(٤٤).

وإجمالًا، فإن رؤية الرافعي التجديدية واسعة وشاملة وعميقة، وإن كان ثمة هجوم منه على التجديد فإن هذا الهجوم إنما هو على التجديد الذي يعني التغريب والتمصير، أو الذي يعني إلغاء الشخصية العربية والجري وراء المذاهب الغربية ذات الدعوات المشبوهة مثل دعوة العامية التي حمل لواءها لطفي السيد، وسلامة موسى وغيرهما ممن أرادوا أن يجردوا العربية من ردائها، أما ما عدا ذلك فلم أر أنه قد اعترض عليه، بل إنه من أوائل الذين حملوا مشاعل التجديد والتطوير، وكتابته النثرية وإبداعه تحت لواء

هذا الجنس خير دليل على هذا، وقد صدقت مقولة الدكتور أحمد هيكل عنه حينما قال: «إنه من الكتَّاب الذين انخرطوا في سلك المجددين انخراطًا أثر في أسلوبهم، وطريقة تفكيرهم تأثيرًا عميقًا؛ حتى أصبح الجديد طبيعة نفوسهم».(٤٥)

الأدب، والبيـان:

أولت رؤية الرافعي الاتجاهَ البياني عناية بالغة، إذ كان لهذا الاتجاه الأثر العميق في إنتاج الشعرية لديه، وقد نجح إلى حد كبير في تحقيق تصور متكامل عن هذا الاتجاه نظريًّا وتطبيقيًّا، ولعل من أكثر الأقاويل النظرية التي تقربنا من تصـوره البياني هذا هو اعترافه بأن هناك كتّابًا يمتلكون مهارة التعبير الصحيح، والأداء الواضح ولكن لا يعدون ضمن كتَّاب البيـان؛ ولذا فهو يفرق بين فريقين من الكتَّاب حين يقول: «وفي الكتَّاب الفضلاءِ باحثون مفكرون، تأتي ألفاظهم ومعانيهم فنًّا عقليًّا غايته صحةُ الأداء، وسلامة النَّسَق؛ فيكون البيان في كلامهم على نَدرة كوخز الخُضرة في الشجرة اليابسة هنا وهنا، ولكن فن البيان يرتفع على ذلك بأن غايته قوة الأداء مع الصحة، وسموُّ التعبير مع الدقة، وإبداع الصورة زائدًا جمال الصورة... ولو كتب الفريقان في معنى واحد لرأيت المنطقَ في أحد الأسلوبين وكأنه يقول: أنا هنا في معانٍ وألفاظ. وترى الإلهامَ في الأسلوب يُطالعُك أنه هنا في جلال وجمال وفي صُورٍ وألوانٍ».(٤٦)

ولو تجاوزنا هذا الطرح النظري، ودلفنا إلى صعيد التأصيل التطبيقي لهذا الاتجاه عنده فإننا نراه بداية يقدِّم لنا دليلًا على بعده عن المنظور التقليدي للكتابة حينما يقرر «أن الأولين إذا كانوا قد عنوا بالفكرة إلا أن سيطرة البيان والإبداع لا تكون إلا بالخيال والإحساس والعاطفة والرأي، وربما عابوا السموَّ الأدبي بأنه قليل ولكن الخير كذلك، وبأنه مخالف ولكن الحق كذلك، وبأنه مُحيِّر، ولكن الحسن كذلك، وبأنه كثير التكاليف، ولكن الحرية كذلك. إن لم يكن البحرُ فلا تنتظر اللؤلؤ، وإن لم يكن النجمُ فلا تنتظر الشعاع، وإن لم تكن شجرة الورد فلا تنتظر الورد، وإن لم يكن الكاتب البيـانيُّ فلا تنتظر الأدب».(٤٧)

إن الرافعي يطرح من خلال هذا النص رؤيته للكتابة الأدبية متمثلة في قدرته على إعادة تشكيل اللغة وبث روح جديدة فيها من خلال امتلاكه للإلهام والعاطفة والقدرة

الخيالية على الابتكار؛ فتتحقق اللذة بجانب المنفعة الحاصلة جراء استخدام الفكرة التي يؤمن بها إيمانًا تامًّا، فالأدب عنده لا يخلو من الفكرة أو المعنى، وبذلك فهو يحقق المعادلة الجمالية فيه عبر الجمع بين جانبي العقل والفكر من ناحية والجمال والتذوق والعاطفة والخيال من جهة أخرى.

هذا، وسوف نتحدث عـن هذا الجانب بشكل أكثر تفصيلًا أثناء حديثنا عن الصورة البيانية عنده.

الأدب والمجهول:

القارئ لكتابات الرافعي يجد تلازمًا في إطار الطرح النظري لرؤيته الأدبية ما بين الأدب والمجهول، فالأديب في رأيه واقع تحت وطأة قوة عليا تؤثر في أدبه. يقول: «فالكاتب الحق لا يكتب ليكتب، ولكنه أداة في يد القوة المصورة لهذا الوجود تصور به شيئاً من أعمالها فنًّا من التصوير، كما أن الكاتب إذا اختير لرسالة ما شعر بقوة تفرض نفسها عليه».(٤٨)

والإنسان عنده بوجه عام، والأديب بوجه خاص مخلوق للإجابة عن عدد من التساؤلات الموجهة من نفسه وإليها، ومنهما إلى الخالق، يقول مخاطبًا الذات العليا:

«سبحانك يا من لا يقال لغيره: سبحانك! خلقت الإنسان سؤالًا عن نفسه، وخلقت نفسه سؤالًا عنه، وخلقت الاثنين سؤالًا عنك، وما دام هذا الإنسان لا يحيط به إلا المجهول فلا يحيط به من كل جهة إلا سؤال عن الأسئلة، ولا عجب إذن أن يكون له من بعض المسائل جواب عن بعضها».(٤٩)

ويعود الرافعي في موضع آخر ليقرر لنا حقيقة أن الكاتب واقع تحت تأثير قوة عليا حين يقول: «ليس ما يخيفنا هو ما نخشاه في الحقيقة، إنما هو قوة خفية في الغيب تعتري القلب فتتناول منفذ الحياة منه؛ فترسل فيه ما ترسل من الآلام الحكيمة»، وربما يدهش بعضهم عندما يقرأ «الآلام الحكيمة»، ولكنه قد يجد مبررًا لهذه المقولة في موضع آخر من كتاباته عندما يقرر أن هذه الآلام «إنما هي جذور استسرّ الغيب وفي أيدينا فروعها وأوراقها وثمراتها: تلك هي شجرة الحياة، فلنا حلوها ومرها وما يفيء من ظلها وما ينحسر».(٥٠)

ويمضي الرافعي في بحثه عن العلاقة ما بين الأدب والمجهول؛ ليرصد لنا موقع الخيال الذي يعتبر لديه حلقة الوصل أو القنطرة ما بين الأدب والمجهول. يقول: «الخيال هو القوة التي يثب بها الإنسانُ إلى المجهول، وهو نفسه القوة التي يسقط بها إذا تقاصرت الوثبة أو طاشت».(٥١)

واستمرارًا منا لعرض رؤية الرافعي عن الأدب والمجهول ونقاشه النظري حول هذه المسألة نراه يتحدث في إحدى ورقات ورده عن أن هناك شيئين هما أروع ما نعرف وما نجهل: أحدهما ذلك المجهول الأعظم المنبسط وراء العقل يترامى قفرًا في قفر إلى ما لا نعقل من أسرار اللانهاية، والثاني ذلك المعروف الأعظم المحني وراء القلب ينعقد صفة في صفة إلى ما لا ندرك عن أسرار النفس».(٥٢)

إن حديث الرافعي عن المجهول الأعظم، الذي ربما يقصد به الذات العليا «الله سبحانه وتعالى» الخالق للتساؤلات، والمنشئ للمخلوقات لمحاولة الإجابة عن هذه التساؤلات، كما هو أيضًا الخالق لما أسماه بالمعروف الأعظم الذي يعني به «الحب» المنزه عن الشهوات أو النزوات، الحب الخالص من الدنايا الذي يصفه في أكثر من موضع في كتاباته بأنه «بعض الإيمان» وبأنه «الطريق إلى الجنة» أو بأنه «ميراث الإنسانية، وهدية التاريخ».

ويختتم الرافعي حديثه عن الأدب والمجهول بما أسماه «لذة المجهول» حينما يقول: «الغرض الأول للأدب المبين أن يخلق للنفس دنيا المعاني الملائمة لتلك النزعة الثابتة فيها إلى المجهول، وإلى مجاز الحقيقة، وأن يلقي الأسرار في الأمور المكشوفة بما يتخيل فيها، ويرد القليل من الحياة كثيرًا وافيًا بما يضاعف من معانيه، ويترك الماضي منها ثابتًا قارًّا بما يخلد من وصفه، ويجعل المؤلم منها لذًّا خفيفًا بما يبث فيه من العاطفة، والمملول ممتعًا حلوًا بما يكشف فيه الجمال والحكمة، ومدار ذلك كله على إيتاء النفس لذة المجهول التي هي في نفسها لذة مجهولة أيضًا».(٥٣)

إن ما يسميه الرافعي بلذة المجهول أو لذة البحث عن المجهول والكشف عنه عبر عنصر الخيال هو في تقديري مناط البيان الأدبي عنده؛ إذ إنه لا يريد الأدب الخالي من

المعاني، بل يريد الولوج إلى عالم المعاني عبر تخيل أجوائها وتجاربها غير النمطية، وهذا الانحياز إلى غير النمطية، والاتجاه إلى التحرر وعدم الاقتصار على الأفكار المجردة ناجم عن مزجه بين الثقافة الدينية الرحبة، والفلسفة العقلية الغيبية التي تريد أن تنزاح عن الواقع وآثاره؛ لتبحث عن أنساق أخرى عبر عناصر الخيال والإلهام والسحر والنبوءة؛ لتعبر بالكتابة من فعل الانسجام المعنوي إلى مستوى الإحالات والإشارات والاكتشافات القادمة من اللاواقع، وإن خدعنا بواقعيتها.

إن فكرة الكشف عن المجهول، وربطه بالأدب تعد من ركائز الرؤية الأدبية عند الرافعي؛ إذ هي وثيقة الصلة بالفكرة الغيبية التي شكلت محورًا من محاور تفكيره بما يدعم مبدأه الأدبي العـام الباحث فيه عن أوجه الجمال والخير والحق في رحلته الأدبية.

الشـعر المنثور:

يمثل الشعر المنثور في حياتنا الأدبية اليوم حضورًا ملحوظًا، وازداد عدد من يكتبون تحت لوائه يومًا بعد يوم على نحو مضطرد؛ حتى أصبحت لهم الغلبة في ميدان الإبداع الأدبي الآن.

في ثلاثينيات القرن الماضي كانت بداية هذه الحركة في مثل أعمال أمين الريحاني، والرافعي، وجبران خليل جبران، ومصطفى لطفي المنفلوطي، ومي زيادة، وراجي الراعي...وغيرهم. وكانت القصدية إطارًا عامًا لإنتاج البعض لهذا النوع الجديد المغاير من الأدب، وعدم القصدية موقفًا لإنتاج البعض الآخر منهم.

واجه هذا الجنس الجديد من الأدب نقدًا على اعتبار قربه من منطقة الشعر أو بعده عنها أو انتمائه إليها أو منافسته لها أو غير ذلك من أمور رآها البعض آنذاك مثارًا للنقد لهذا النوع الحداثي على مساري التلقي والنقد معًا.

ولو تتبعنا رؤية الرافعي لهذا الجنس الجديد من الإبداع فلابد أن نحدد أولًا مدى قربه أو بعده عنه؛ انطلاقًا من مبدئه العام الذي يقرر فيه «أن جوهر الشعر ليس في العروض والأوزان، بل في الأحاسيس والمعاني والأخيلة والأفكار»[٥٣]، ذلك المبدأ الذي جاء مبكرًا مع أول عمل له في هذا الجنس «حديث القمر»، الذي جاء هذا

التصريح المبكر بين جنباته، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على تقبله له نظريًّا، وإبداعيًّا في آن واحد، وهذا ما تحقق بالفعل، حيث انطلق الرافعي على ضوء هذا المبدأ إلى جملة أعماله الأخرى التي شكلت في مجموعها علامة فارقة في تاريخ الشعر المنثور، حيث إنها تعد من بواكير الأعمال التي بشرت بهذا الاتجاه.

إن ما اعتقده بعض الدارسين، أو حتى بعض النقاد حول موقف الرافعي من الشعر المنثور والذي يتمثل في قوله: «إن هذه التسمية – أي الشعر المنثور– تدل على جهل واضعها ومن يرضاها لنفسه، فليس يضيق النثر بالمعاني الشعرية، ولا هو قد خلا منها في تاريخ الأدب».(٥٥) على اعتبار أن تصريحه هذا هو بمثابة رفض صريح لهذا الاتجاه الجديد، فأظن أن تعارضًا قد حدث في فهم هذا التصريح، وهذا التعارض إنما يأتي من منبع مؤداه خوف الرافعي من أن يحل هذا الاتجاه الجديد محل القصيدة الشعرية العروضية؛ ومن ثم يصبح مصطلح الشعر وحده مقصورًا عليه، وتصبح القصيدة العربية شيئًا من التاريخ لا يمت إلى الشعر بأية صلة، ويصبح الشعر المنثور وحده الجدير بأن يطلق عليه مصطلح الشعر، ودليلي على هذا التقدير هو إبداع الرافعي نفسه وأعماله التي غدت من المعالم المبكرة لهذا الاتجاه، بل لا أغلو إن قلت: إن كل من كتب تحت لواء هذا الاتجاه من بعده تخرَّج في مدرسته، وتتلمذ على إبداعاته، وإن كان أكثرهم لا يعترف بهذه التلمذة.

ويقدِّم لنا محمد سعيد العريان تعليلًا آخر لمقولة الرافعي السابقة بقوله: «إنه متأتٍ من معنى تأبى كبرياؤه أن تصرح به»(٥٦)، أما الدكتور مصطفى الجوزو فيقرر لنا «أن عصر الرافعي لم يكن يسيغ فكرة الشعر المنثور، ولم يكن يجرؤ هو على حمل لوائه علنًا في مصر، وهو المسلمُ الذي التزم ناحية الدفاع عن القديم، مع كل ميوله التجديدية وأسلوبه المبتكر».(٥٧)

على أية حال سار الرافعي في هذا الاتجاه، فنبغ فيه، وإن كان يحس بالحنين إلى النظم، كما صرح بهذا في إحدى رسائله لأبي رية بقوله: «ضقت بترك الشعر كل هذه المدة وهو في لذة نفسي أعظم من الكتابة وإن كان متعبًا شاقًّا».(٥٨)

إلا أن رضا الرافعي باتجاهه الجديد وقبوله له نستطيع أن نلمحه في العديد من التصريحات التي تؤكد لنا اعتداده بالشعر المنثور، بداءة من حديث القمر الذي يراه نوعًا

من الوحي، يقول: «كتبتها - أي فصول هذا الكتاب - وأنا أرجو أن تكون الطبيعة قد أوحت إليَّ بقطعة من مناجـاة الأنبياء التي كانت تستهل في سكون الليـل، فيعيها كأنه ذاكرة الدهر».(٥٩)

أما السحاب والرسائل فإنه يقول عنهما: «ولا أظن في كل الكتب العربية ما يساوي السحاب والرسائل في موضوعهما».(٦٠)

أما أوراق الورد فإنه يراه «مفخرة العربية، وأنه حريٌّ بها أن ترفعه في وجه اللغات الأخرى، وأن تقول إذا توصفوا كتب هذا الباب في بيان اللغات الأخرى: «هاؤم اقرؤا كتابيه».(٦١)

أما المساكين فهو يراه «كتابًا ليس له قبل وليس له بعد، فهو دائرٌ مع النهار والليل على معنى آخره في الإنسانية أوله معنى إذا قلت فيه إنه يجيء مع كل مولود فقد قلت إنه لا يموت مع أحد من الموتى».(٦٢)

وأخيرًا فإن ما صرح به الرافعي لصديقه ومؤرخ سيرته محمد سعيد العريان من أنه بعد فراغه من إنشاء مقالاته الفنية - التي يجمع بين أطرافها كل ما ينبض به قلبه من معاني السرور والألم، والرجاء واليأس، والرغبة والحرمان - يلتفت إلى جليسه مترنمًا ويقول: «أسمعت هذا الشعر؟ أرأيت شاعرًا في العربية يملك من قوة البيان ما يجمع به كل هذه المعاني في قصيدة منظومة...؟». ويقول أيضًا بعد انتهائه من إحدى أوراق ورده: «أفترى في العربية شاعرًا يستطيع أن ينظم ورقة واحدة من أوراق الورد في قصيدة منظومة».(٦٣)

من هذه التصريحات وغيرها نقنع بأن الرافعي قد ارتضى هذا الاتجاه الجديد في الإبداع، وسلك فيه مذهبًا كان له فيه فضل الريادة والابتكار، كما كان - ولا يزال - نبوغه فيه محل تقدير وإعجاب من معظم الدارسين والنقاد للأدب، فجلهم أجمع على أن الرافعي شاعر كبير في نثره الفني، وأن شعريته قد تحققت في كمالها ونضجها في كتاباته النثرية، «ولكن من الظلم البين _ كما يقول الدكتور محمد رجب البيومي - أن نستشهد عليها بآثار أمين الريحاني، وجبران خليل جبران، ومي زيادة، وراجي الرعي،

والمنفلوطي، وعبد العزيز البشري. ..فحسب، بل يجب علينا أن نستشهد عليها أيضًا بآثار الرافعي؛ فهو أقوى جناحًا، وأوسع أفقًا، وأسلمُ لغةً، وأبدع تصويرًا، ولولا أن روح الشعر تخفق بين جوانحه لما طار إلى قمة هذا الإبداع».(٦٤)

إن الركائز التي قام عليها النثر الرافعي قد تمحورت حول كثير من الأصول التي يقوم عليها فن الشعر، فنثره يفيض بالنغم، والإيقاع، واللغة المكثفة، والصورة، وكأن الشعرية قد أزكت أعماله قبسًا من الفن الرفيع؛ ومن ثم خفق قلب النثر عنده بشريانها، فهو أديب استعان بروح الشعر وآلياته وملامحه في نثره.

المتلقـي:

لم تقتصر رؤية الرافعي الشعرية على تناول النص (الأدب) والمبدع (الأديب)، وإنما تناولت الركن الثالث من أركان العملية الإبداعية ألا وهو المتلقي، فنجده يهتم به اهتمامًا واضحًا، ويعده عنصرًا فاعلًا في العملية الأدبية، يقول: «ومن أثر ذلك ما تحسه أنت إذا قرأت للأديب البليغ التام، صاحب الفكـر والأسلوب والذهن الملهم، فإنك تقف على المعنى من معانيه يملأ نفسك».(٦٥)

ويمضي الرافعي في تقديره لدور المتلقي فيقول:«فيأتون بنظم تقرؤه إذا قرأته وأنت تتلوى، كأنما يقع على قلبك بقبضة يد أو يدق عليه بحجر».(٦٥)

ومما يدل على احتفائه أيضًا بالمتلقي قوله: «على أن شوقي لم ينقصه باعتبار زمانه إلا الجمهور الشعري، وكل بلاء الشعر العربي أنه لا يجـد هذا الجمهور».(٦٧)

من هذه البيانات، وغيرها تبرز لنا رؤية الرافعي الأدبية التي إن نمَّت عن شيء إنما تنم عن وعي عميق منه لوظيفة المتلقي داخل العملية الأدبية، ودوره الذي ينفتح به على إمكانات هائلة، ولا نهاية لها من التساؤلات والتأويلات، وهو ما نلمح أثره في إبداعه؛ حيث إن كتاباته لم تخل من رسائل التلقي بغية المشاركة، متجاوزًا بها - أي هذه الرسائل - النزعتين الشكلانية، والتاريخية، ويركز على محور مهم من محاور الظاهـرة الأدبيـة فيوليه اهتمامًا كبيرًا، ويضعه في مكانة مرموقة؛ عنصر يكمن دوره في ملء الفراغ الذي تتركه الرسالة بعد عملية إبداعها ليضمن لها استمراريتها، وهذا إن دل على شيء

إنما يدل على محاولة رافعية دائبة نحو بلاغة شعرية جديدة لكسر الحدود المتعارف عليها نمطيًّا (نص/ مبدع)؛ لتسعى نحو اكتمال رسالة الشعرية (مبدع/ نص/ متلقٍ)؛ مؤكدًا ضرورة وجود المشاركة النفسية والوجدانية بين أطراف العمل الثلاثة.

إن المتلقي يعتبر جزءًا لا يتجزأ من دلالة الخطاب الأدبي، فهو المنفعل به من جهة، وهو الذي يجليه إن سلبًا وإن إيجابًا من جهة أخرى، وهو لأنه كذلك يصبح أداة الخطاب في الدلالة على مرجعيته، فتتعين العلاقة بهذا بين الخطاب دالًا وما يشير إليه - أي مدلوله -، ولذا يعد المتلقي الجانب الآخر من جسر العمل الأدبي، كما يعد من المشاركين الرئيسيين في العملية الإبداعية، وكما أن العمل الإبداعي (الخطاب/ النص) يرضي اعتداد المبدع بذاته، فهو كذلك يحقق المتعة للمتلقي بما يتلذذ به من إحساسات مشابهة يجدها تلتقي في ذات نفسه مع ذات نفس مبدعها.

الرافعي، وفلسفة الكتابة النثرية:

يرى الرافعي أن الأفكار أو المعاني الفلسفية تعد لازمة من لوازم الشعرية، حيث إنها كما يقول:«تدقق النظر في أسرار الأشياء»، ونراه يعلن هذا بوضوح حين يعجب بالشاعر المتميز علي محمود طه في تفكيره الفلسفي حين يقرر:«أن ثورة الروح الإنسانية، ومعركتها الكبرى مع الوجود ليستا في ظاهر الثورة ولا في العراك مع الله، ولكنها في الهدوء الشعري للروح المتأملة، ذلك الهدوء الذي يجعل الطبيعة نفسها تبتسم بكلام الشاعر كما تبتسم بأزهارها ونجومها؛ مما يجعل الشاعر أداة طبيعية متخذة لكشف الحكمة وتغطيتها معًا».(٦٨)

ونرى ركائز هذه الفكرة تتمثل أيضًا في نقده شاعر النيل، الذي يراه رغم بلاغته فإنه لم يكن فيلسوفًا بلاغيًا، مقررًا أنه لو تمت لحافظ هذه الملكة لما جاراه شاعر آخر»(٦٩).

هذا، وتقوم أركان فلسفة الكتابة الرافعية على مبادئ عديدة، ومرتكزات عدة، منها «التوسع في تناول الفكرة الفلسفية للمعاني»، و«إطالة النظر في أسرار الأشياء»، وهذان المبدأن يأتيان من مفهومه العام للشعر، فالشعر لديه لابد أن «تعرف فيه فنية الحياة، وليس بشاعر- في تقديره - من لا ينقل لك الحياة نقلاً فنيًّا شعريًّا، فترى الشيء في

الطبيعة كأنه موجود بظاهره فقط، وتراه في الشعر بظاهره وباطنه معًا، وليس بشعر ما إذا قرأته، واسترسلت إليه لم يكن عندك وجهًا من وجوه الفهم والتصوير للحياة والطبيعة في نفس ممتازة مدركة مصورة».(٧٠)

إن الرافعي يعبر لنا بوضوح عن أن الشعر لابد أن يفتش عما في الحياة من مدركات ومصورات، ومن هنا ندرك رفضه التعبير بالأفكار المجردة في سياقات الشعرية؛ لأنها تدخل في حيز العلم. يقول:«وعبقرية الأدب لا تكون في تقرير الأفكار تقريرًا علميًا بحتًا، ولكن في إرسالها على وجه من التسديد لا يكون بينه وبين أن يقرها في مكانها من النفس الإنسانية حائل»(٧١).

والشعر عند الرافعي هو معرفةٌ مشوبةٌ بالتأمل، والبعدِ عن التجريد؛ ولهذا «ستبقى كل حقيقة من الحقائق الكبرى، كالإيمان، والجمال، والحب، والخير، والحق - ستبقى محتاجة في كل عصر إلى كتابة جديدة من أذهان جديدة»(٧٢)، ولعل هذا هو أبلغ رد على من يتهمونه بالجمود والتقليد، فالبحث عن أنماط كتابية جديدة مشوبة بالتأمل والتفلسف والتحرر للتعبير عن الحقائق - أيًا كان نوعها - هو شغله الشاغل بعيدًا عن الصور النمطية والمعاني المجردة.

ومن نتائج تأثر الرافعي بهذا المنحى الشعري هو أن مفاهيمه عن الشعر قد أصبحت مشوبة بأفكار فلسفية، وتأملية فهو - أي الشعر - «فن النفس الكبيرة الحساسة الملهمة حين يتناول الوجود من فوق وجوده في لطف روحاني ظاهر في المعنى واللغة والأداة».(٧٣)

أما الشاعر في تقديره فهو «ذلك السر الجميل الجاذب والمنجذب معًا، المستقر والمتحول جميعًا، الباطن والظاهر في وقت، فيكتنه الشاعر ما لا يدركه غيره، فيقف على الجمال والحسن والرقة، ويلهم الحكمة والبصيرة، ويتناول الأغراض بالتحليل والتركيب، ويؤتَى التعبيـر عن كل ذلك في طريقـة خاصة به هي أسلوبه».(٧٤)

لقد شكلت الفلسفة الشعرية المستمدة من واقع الطبيعة، ونواميس الكون والأشياء محورًا ركيزًا من محاور الرؤية الأدبية عند الرافعي، وغدت ممارسة حقيقية لمشاعر أديب

أثرى رؤيته للوجود، والحياة، والطبيعة من خلالها مفكرًا، ومتأملًا، ومعبرًا عنها عبر تعبيرات أدبية مغمورة بظلال فلسفية، ومتأثرًا بعقلانية الفلاسفة، وشطحات الصوفية، فغدت تعبيراته الأدبية محملة بدلالات رحبة ورؤى متعـددة.

وعلى أية حال فقد أصبح المنحى الفلسفي أحد أهم سمات طريقة الرافعي الأدبية، وهنا تتجلي لنا قدرته الإبداعية في الجمع بين أدب الأدباء وفلسفة الفلاسفة، وكما لمحنا أثر الفكر الفلسفي في شعر أبي العلاء المعري كذا لمحنا أثره في نثر الرافعي الشعري؛ إذ ارتبط كلاهما بالناحية الفلسفية في أسلوبه؛ لأنهما كانا يخاطبان العقل مرة والعاطفة مرة أخرى إلا أن الرافعي في تقديري كان أكثر اهتمامًا بالمدلولات الفلسفية للمسائل المتعلقة بطبيعة الحقيقة ومكان الإنسان - وخاصة المبدع - من الوجود ومهمته، وذلك في الوقت الذي اهتم فيه غيره من الأدباء بالتحولات السياسية، والمشكلات الاجتماعية، وبينما كان الأدباء يهتمون بكيفية التغلب على هذه المشكلات، وغياب الحريات في معالجاتها لجأ هو إلى الاتجاه الفلسفي في أعماله؛ ليبرهن لنا جليًّا على أن الكتابة المشوبة بالطابع الفلسفي هي من الحاجة للمبدع بمكان لإنقاذ مسار الثقافة العربية، والإبداع من وضعهما اليائس، وللمضي بهما قدمًا، فالأديب في تقديره لابد أن يكون فيلسوفًا يشاهد الأشياء، ويحسها بطريقة مختلفة عن الآخرين.

هذا، ويرجع الدكتور شوقي ضيف تفلسف الرافعي إلى العزلة التي ضربها الصمم على نفسه يقول: «لقد استطاع الرافعي أن يمتلك ناصية اللغة، وأن يصرِّف ألفاظها في يده كما يشاء وأعانته على ذلك عزلة ضربها الصمم من حوله، فإذا هو يخلص لعامله الباطني يغوص فيه على المعاني الدقيقة فيبرزها وكان لا يزال يتعمق حتى يحدث فيها ضربًا من الفلسفة المنطقية»(٧٥)

إلا أننا نرى أن تفلسفه راجع إلى سطوة الفن على أدبه، وهو ما جعل أسلوبه يتميز ببعض الصبغة العقلانية التي ظهرت لنا منها روح الفلسفة.

والقارئ المتفحص لنثر الرافعي يجد أن معظمه يتمحور حول فلسفة رئيسة تذهب إلى أن الله (سبحانه وتعالى) قد بسط هذا الكون من أجل «الحب والجمال»، ولذا رأيناه

في كتاباته يحاول جاهدًا أن ينمِّي هذا الصرح دون أن يخل بعناصر أدبيته، وهذه المعادلة قد عبر عنها تزيفتان تودوروف بما اصطلح على تسميته بـ «قانون الشعرية»، وهو أن يكون العمل الأدبي تعبيرعن شيء ما، وغاية الدراسة هي الوصول إلى هذا الشيء عبر القانون الشعري». (٧٦)

إن الرافعي قد طرق في سبيل النهوض بهذا الصرح كل أبواب الاجتماع الإنساني؛ وخاصة باب الطبيعة والتي مثلت لديه نقطة الانطلاق إلى أفق الإبداع والكشف عبر الاحتكاكات القائمة مع كافة الموضوعات والتي يأتي على رأسها الحب، فكان في الحب أفلاطوني المنزع، إذ القلب عنده «هو سر الجمال الإنساني، والحبيب قد يتحول لديه إلى كلمة أو قبلة أو حتى معنى من المعاني حتى إذا أراد المحب أن ينقله معه إلى أي مكان لا يجد صعوبة». (٧٧)

إن الحب والجمال في فلسفة الرافعي هما لازمتان في إبداعه «فما الحب - عنده - إلا فكر الجمال وأثر عمله في النفس إذ كان الجمال الفاتن لا يخلق على ذلك الأسلوب الذي هو عليه إلا ليستحوذ على التخيل والحس معًا». (٧٨)

وبعد. ..فإنني في النهاية لا يسعني إلا أن أقرر أن الرافعي صاحب رؤية أدبية وشعرية واسعة، وقد صدر عنها في إبداعه، ونقده، وخصومته على كل سواء، ولعل أهم ما يميزها هو أنها رؤية أصيلة نبعت كليًّا من فكر صاحبها لم يحتذِ أو يحاكِ فيها أحدًا، ولعل أحد الباحثين يتصدى لدراستها بشكل أكثر تخصصًا وعمقًا؛ إذ إنها من الرؤى الأدبية المتميزة الجديرة بالبحث والدراسة.

هوامش الفصل الأول:

(١) ابن منظور الإفريقي المصري: لسان العرب. دار صادر. بيروت. مادة: رأى.

(٢) جوناثان كولر: مدخل إلى النظرية الأدبية. ترجمة:مصطفى بيومي، المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة ٢٠٠٣م. ص:٦٠.

(٣) حياة الرافعي. ص: ٥٤

(٤) من رسائل الرافعي لأبي رية. ص: ١٨٠ .

(٥) وحي القلم: ٣/ ٢١٦ .

(٦) السابق: ٣/ ٣٧٤ .

(٧) السابق: نفسه / ٢١٢ .

(٨) السابق: نفسه / ٢١٣ .

(٩) السابق: نفسه / ٢١٥.

(١٠) السابق: نفسه / ٢١٩ .

(١١) السابق: نفسه / ٣٥٣.

(١٢) السابق: نفسه / ٣٥٦.

(١٣) السابق: نفسه / ٢١٤.

(١٤) السابق: نفسه / ٢١٣.

(١٥) السابق: نفسه / ٢١٧.

(١٦) السابق: نفسه / ١٣.

(١٧) مصطفى صادق الرافعي. فارس القلم تحت راية القرآن. دار القلم. دمشق ١٩٩٧م. ص: ٦.

(١٨) حديث القمر. ص: ٥٥.

(١٩) السابق. ص: ٥٥.

(٢٠) السحاب الأحمر. ص: ١٣٢.

(٢١) حديث القمر. ص: ٥٦ .

(٢٢) وحي القلم: ٣/ ٢٧٢ .

(٢٣) السابق: نفسه / ٢٦١،٢٦٢ .

(٢٤) السابق: نفسه .

(٢٥) السابق: نفسه / ٢٥٢.

(٢٦) السابق: ١/ ٥٦.

(٢٧) السابق: ٣/ ٢٣٦.

(٢٨) السابق:١/ ٤٣

(٢٩) ديوان الرافعي: شرح محمد كامل الرافعي. مطبعة الجامعة. الإسكندرية ١٣٢٢هـ: ٣/ ٥،١١ .

(٣٠) ديوان الرافعي: ٢/ ٨٧

(٣١) السابق: 96/ 2

(٣٢) رسائل الأحزان. ص: ١٠٠، ١٠١ .

(٣٣) رسائل الأحزان، ص: ١٠٢.

(٣٤) السابق. ص: ١٠٣ .

(٣٥) وحي القلم: ٣/ ٣٢٣ .

(٣٦) وحي القلم: ٣/ ٣٣١.

(٣٧) السابق: نفسه / ٣١٥.

(٣٨) الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر. ص:٢٣٢، ويراجع: عمالقة عند مطلع القرن: عبد العزيز المقالح. ص: ١٤٨، وما بعدها.

(٣٩) وحي القلم: ٣/ ٢٠٥.

(٤٠) السابق: نفسه / ٣٢٥.

(٤١)السابق: ٣/ ٣٢٤

(٤٢) السابق: نفسه / ٣٢٨.

(٤٣) حياة الرافعي. ص: ٢٨٨.

(٤٤) من رسائل الرافعي. ص: ٨٣.

(٤٥) ثورة الأدب. محمد حسين هيكل. دار المعارف. ط (٢). ص: ٤٦.

(٤٦) السابق. ١/ ٢٧ .

(٤٧) السابق: نفسه ٢٧١، ٢٨.

(٤٨) وحي القلم. ١/ ٢٥ .

(٤٩) رسائل الأحزان. ص: ١٠١.

(٥٠) السحاب الأحمر. ص: ٥٠.

(٥١) السابق. ص: ١٣١.

(٥٢) أوراق الورد. ص: ١٩٢ .

(٥٣) وحي القلم. ٣/ ٢٢١ .

(*) للمزيد عن إيمان الرافعي بالغيب والروحانيات. يراجع: حياة الرافعي. ص: ٢٢٤ وما بعدها.، و ص: ٢٧٠ وما بعدها ويراجع: من رسائل الرافعي لأبي رية. ص. ١٠٨، ١١٣، ٢٢٣، ٢٥٣، ٣٠٢، ٣٠٣ .

(٥٤) حديث القمر. ص: ٤٦،٤٥.

(٥٥) وحي القلم: ٣/ ٣٢٦، ٣٢٧.

(٥٦) حياة الرافعي. ص: ٦١.

(٥٧) مصطفي صادق الرافعي رائد الرمزية العربية المطلة على السريالية. دار الأندلس. ط (١). بيروت ١٩٨٥م. ص: ٢٦٠.

(٥٨) من رسائل الرافعي. ص: ٧٠ .

(٥٩) حديث القمر. ص: ١٧ .

(٦٠) من رسائل الرافعي. ص: ١١٠.

(٦١) أوراق الورد. ص: ٤٠، وينظر السابق. ص: ٢٩ .

(٦٢) المساكين. ص:٣٣ .

(٦٣) حياة الرافعي. ص: ٦١ .

(٦٤) الرافعي فارسُ القَلَمِ تَحتَ رايةِ القرآن. ص: ٥٦.

(٦٥) أوراق الورد. ص: ٤٥.

(٦٦) وحي القلم: ٣/ ٢٩٩ .

(٦٧) السابق: نفسه / ٣١٠.

(٦٨) وحي القلم. ٣/ ٣٦٧ .

(٦٩) السابق. نفسه / ٢٧٧ .

(٧٠) السابق. نفسه / ٣٦٦.

(٧١) السابق. نفسه / ٢٣٦.

(٧٢) السابق. ١/ ٢٧.

(٧٣) وحي القلم. ٣/ ٢٢٦ .

(٧٤) السابق. نفسه / ٢٧٩ .

(٧٥) الأدبُ العربي المعاصر في مصر. دار المعارف. ط (١١). القاهرة. ص: ٨٨.

(٧٦) يراجع: الشعرية. ص: ٨٥ وما بعدها.

(٧٧) رسائل الأحزان. ص:١١٦، ١٣٢ .

(٧٨) السابق. ص: ١١٩، وللمزيد عن فلسفة الكتابة عند الرافعي يُنظر مقالاته في:

حديث القمر: الفصل السابع. ص: ٧٥ ومابعدها.

فلسفة المرض: أوراق الورد. ص:٢٥٧ وما بعدها

وهم الحياة والسعادة: المساكين. ص:١٤٦ ومابعدها.

حديث قطين: وحي القلم:١/ ٦٧، بين خروفين: السابق/ ٧٥، الطائشة: السابق/ ١٨٤، قبح جميل: السابق/ ١٧٠، فلسفة الصوم: السابق: ٢/ ٦٦،...وغيرها.

الفصل الثاني

اللغة والدلالة الشعرية المكثفة

«إن الذين يحسنون العلم باللغة كما يحسنها الرافعي قليلون»

طه حسين

حديث الأربعاء: ٣/ ١٢٧

أولى العربُ قديمًا عناية بالغة بدرس اللغة، وتحدثوا كثيرًا عن لغة الكتَّاب والشعراء، وعقدوا فصولًا طويلة عن الألفاظ ومواضعها، بل إنهم تنبهوا إلى ظاهرة التكرار اللفظي لدى الأديب، فقال الجاحظ: «لكل قوم ألفاظ حظيت عندهم، وكذلك كل بليغ في الأرض، وصاحب كلام منثور، وكل شاعر في الأرض، وصاحب كلام موزون، فلابد من أن يكون قد لهج وألف ألفاظًا بعينها ليديرها في كلامه وإن كان واسع العلم، غزير المعاني، كثير اللفظ»[١]

وفي السياق ذاته وبعد هذا الازدهار اللغوي الذى شهدته عصور العربية الأولى أصابها بعض من الجمود والتأخر في العهود التالية، فانحصر البحث اللغوي في بطون المعاجم وفي حواشي الكتب، والدراسات البلاغية المتأخرة كما هي عند السكاكي وغيره.

ومع مطلع القرن التاسع عشر ازدهر الدرس اللغوي مرة أخرى، حيث أولى الباحثون ودارسو النقد اللغوي أهمية كبرى بداية من الشيخ حسين المرصفي (ت:١٩٨٠م) ووسيلته الأدبية، والشيخ حمزة فتح الله (ت:١٩١٨م) ومواهبه الفتحية، مرورًا بمحمد المويلحي (ت:١٩٣٠م) ونقده لشعر شوقي، وسيد المرصفي (ت:١٩٣١م) وشرحه لحماسة أبي تمام، وكامل المبرد، وأمالي أبى علي القالي. .. إلى أنه سرعان ما تأثر النقد العربي بالفكر والتيارات الأدبية، والنقدية الغربية والتي أخذت طريقها إلينا في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين وذلك من خلال اتصال المصريين بالأجانب، سواء عن طريق الترجمة الوافدة أو عن طريق تعلم المصريين اللغات الأوروبية - وخاصة الفرنسية والإنجليزية - أو عن طريق البعثات العلمية، وقد كان هذا بمثابة تحول في الثقافة العربية وبخاصة النقدية منها.

ومع التحول السابق تحولت اتجاهات النقد بالضرورة إلى طرائق ومناهج جديدة، وانحصر النقدى اللغوي مرة أخرى، وصار النقاد، والباحثون لا يعرضون لمقاييسه إلا

في بعض الأمور، مما أثار حفيظة العديد من الباحثين الذين تحدثوا عن إهمال هذا المعيار المهم، واتباع معـظم الدارسين لمعايير أخرى غربية وافـدة على أدبنا ولغته.

لقد أدرك معظم النقاد والباحثين خطورة انحصار هذا المعيار عن الدرس الأدبي والنقدي، ولذا سرعان ما تنبه الأدباء لذلك.

ويعد الرافـعي ضمن قائمة الأدباء الذين عنوا عناية بالغة باللغة منذ نشأته الأدبية، حيث يعد من أكثر الأدباء المحدثين عناية بها، وغيرة عليها، ولا غرو في هذا فهو رائد الاتجاه البياني المحافظ في الأدب، «وقد كان أساس هذا الاتجاه – كما يقول الدكتور حلمي القاعود- اعتماد الفصحى في التعبير، ورفض العامية، وضرورة المحافظة على قوانيـــن اللغة ومميزاتها الخاصة، ورفض التقليد والجمود والتكلف والتعقيد وتطوير القيم التعبـيرية المختلفة»[٢]

لقد كانت قضية الرافعي التي عاش ومات من أجلها هي الدفاع عن اللغة واتباع منهج الأصالة العربية، ومن ثم نراه في كل تنظيراته، وإبداعاته يؤكد على منزلة اللغة، إذ هـي عنده «صورة وجود الأمة بأفكارها ومعانيها وحقائق نفوسها وجودًا متميزًا قائمًا بخصائصه، فهي قومية الفكر تتحد بها الأمة في صور التفكير وأساليب أخذ المعنى من المادة، والدقة في تركيب اللغة دليل على دقة الملكات في أهلها، وعمقها هو عمق الروح ودليل الحس على ميل الأمة إلى التفكير والبحث في الأسباب والعلل، وكثرة مشتقاتها برهان على نزعة الحرية وطماحها، فإن روح الاستعباد ضيق لا يتسع، ودأبه لزوم الكلمـة والكلمـات القليلة».[٣]

من مثل هذا النص نرى مدى عناية الرافعى باللغة، فهي عنده تعادل مفاهيم القومية، والوحدة، والوجود ويا لـها من مفاهيم غنية وثرية دلاليًّا، ولو أخذنا نتحدث عن أي مفهوم منها لخرجنا عن دائرة الدراسة، واستغرقنا الوقت في الحديث عنها وعن مبادئها وتأثيرها على الشعوب الناطقة بلغاتها والتي يحللها لنا الرافعي في عدة مصطلحات قوية وهي: الدقة، والعمق، والاشتقاق.

إن الدقـة في اللغة إنما دليل على صحة ملكة الأديب وسعة اطلاعه وثقافته العميقة الممتدة في جذور أدبه بحيث تقوى ملكته اللغوية فيضع اللفظة في محلها، والتعبير في مكانه فيبدع إبداعًا دقيقًا ومعبرًا.

أما العمق فإنه دليل على ملكة التفكير والبحث اللذين هما خاصة أدوات الأديب؛ إذ يمدان الألفاظ بالحياة بحيث يتهيأ للأديب حس لغوي يخلق من خلاله الفكرة ويمنحها الوجود والتغيير؛ لأنه كلما تغيرت الأفكار أو الأجساد تغيرت الألفاظ أو الأشكال.

أما الاشتقاق فإنه دليل على حرية اللغة، فاللغة التي تتميز بكثرة مشتقاتها تستطيع أن تعبِّر عن الفكرة الواحدة بطرق متعددة مما يمنحها ثراءً لغويًّا كما يتيح لأديبها حرية البحث والتعبير.

هذا، ويدعو الرافعي إلى صحة اللغة وسلامتها، ودارس أدبه لن يعثر على أية لفظة جاسية أو نافرة، لكنه سوف يجده - بخاصة في كتابته النثرية - سليم اللغة واضح الأهداف معبرًا بلغته عن حياته الفكرية والوجدانية خير تعبير مصورًا ماهرًا لمشاعره الإنسانية، وكاشفًا بها عن ثقافته العربية والإسلامية.

وإذا ما دلفنا إلى حيز الإبداع عند الرافعي نجد أنه يتخذ الكتابة ضَربًا من الصناعة، وفنًّا من التثقيف، فكان إذا أراد أن يتهيأ للكتابة، والإبداع - كما يقول العريان - تناول كتابًا من كتب العربية قديمًا، وقرأ فيه مدة تعينه على تمثل الأسلوب العربي في نصاعته الأولى، وقوته البكـر، وكان يقول للعريان: إن عربية اليوم غير صحيحة وإنه يعيش في جو عامي حتى إذا ما عاش في جو العربية القديمة تهيأ للكتابة والإملاء وليس غرضه من ذلك إلا أن يتمثل ويعيش الجو العربي الأصيل»[٤]،وكأن استعمال اللغة عنده يعني ممارسـة نوع من السحر والإلهام.

إنِ أسلوبية الرافعي رغم تطورها وتحوليتها ونضوجها فإنها ظلت تعتمد على الموروث الأدبي واللغوي ولم تتنصل منه، إذ كان مبدأه «أن من لا يقرءون هذا الموروث وبخاصة أول نشأتهم لا تراهم يكتبون إلا بأسلوب منحط ولا يجيئون إلا بكلام سقيم

غثّ»[٢]، ولذا شكَّل هذا الموروث إضاءة بارزة في كتاباته ولا يعني هذا أنه أهمل العناصر غير اللغوية التي تسهم في إنتاج الدلالة بل اعتمدت تحوليته على نقطتين:

- نقطة الثوابت اللغوية الغزيرة لديه(الإمكانات اللغوية الخاصة)، والتي ساعدته على أدائه لمختلف المعاني والأفكار.
- نقطة الارتداد التفاعلي عبر النظر في الممثلات/ الموروثات الصياغية المحسوسة للتشبع بأحوالها وإدراك طبيعتها التجريدية.

وحريٌ بنا هنا أن نذكر أن الدكتور شوقي ضيف قد عدَّ النظر في نتاج القدماء من الواجبات المقدسة على أي أديب يريد للغة أدبه أن تكون مادة حية للإبداع والتأمل يقـــول: «ومن أجل ذلك كان من واجب الشاعر دائمًا أن ينظر في صياغة أسلافه من الشعراء؛ لا لكي يجمد داخلها، بل لكي يشبع بها حواسـه، ولكي يغذِّى صياغته الجديدة بخير ما في الصياغة الشعرية القديمة من غذاءٍ لفظي وأسلوبي»[٥]، فالموروث الأدبي لا يمكن تجاهله بأية حال من الأحوال إذا أراد الأديب لأدبه النمـو والتطـور، وللغته الحياة والنماء.

لقد أدى الرافعي رسالة كبرى في دفاعه عن اللغة العربية عبر التمسك بقواعدها الرصينة، ولم أجد أديبًا أو ناقدًا أسرف في تعظيم اللغة إلى الحد الذى وصل إليه الرافعي، ولا غرو في هذا حيث إنه كان يشعر دائمًا كما يقول:«بأنه رسول لغوي بُعث للدفاع عن القرآن ولغته وبيانه، فهو–أبدًا– في موقف الجيش (تحت السلاح)»[٦]

وربما يرجع هذا الإسراف من جانبه في تعظيم اللغة إلى نشأته وثقافته الوثيقة الصلة بالتراث، وتأثره العميق بالقرآن الكريم والحديث الشريف، حتى غدا أسلوبه أقرب ما يكون إلى عصور الأدب العربي الأولى وحتى أطلق عليه لقب «إمـام البيان»، و«جاحـظ القرن العشرين».

اللغـة الشعـرية:

تعد اللغة الظاهرة الأولى في أي خطاب أدبي قائم على تركيب الألفاظ، إذ هي المفتاح الأول للولوج إلى عالم هذا الخطاب، ومذ عرف الإنسان اللغةَ أدرك سر الوجود بقوة

الكلمة، وسحر التعبير، ومنذ اكتشافه لها استطاع أن يعبر عما بداخله من أفكار وتجارب حتى غدت اللغة لديه الركن الرئيس من أركان التعبير.

وعلى ضوء الوظيفة السابقة أصبح المبدعون على وعيٍ كافٍ بأن اللغة هي جوهر الكشف عن الوجود، ومركز التعبير عن عوالمه وكائناته، وترجمان البحث عن أفراده بآمالهم وآلامهم فهي الإطار الحضاري للشعوب، وهي التجسيم الحي لقضاياها ومشكلاتها.

لقد تعددت التعريفات التي تناولت اللغة بوجه عام واللغة الشعرية بشكل خاص بتعدد المنطق الخاص الذي يتم به تناول اللغة ذاتها ذلك أنها فعل وخلق واكتشاف واختراق...، وهو ما يجعل لها قوانينها الخاصة التي تحكم بها من خلال حروفها، وحركاتها، وطاقاتها الإبداعية المختلفة والتي تصل بها إلى حيز التفرقة ما بين العلوم والفنون وبعضها البعض.

ومن خلال الطرح العام السابق للغة نجد أن اللغة الشعرية كفرع من فروع اللغة تمثل حلقة الوصل الرئيسة ما بين فضاء المبدع وفكره الداخلي، وأركان العوالم المحيطة به، إذ هي نشاط من المعرفة والوجود معًا، إنها الطاقة والبحث عن مخرج لها في آن واحد إلا أن ماهيتها لا تكمن في وجودها داخل نفس المبدع أو تكريس هذا الوجود وثرائه، وإنما تكمن في طريقة أدائها ووقع هذا الأداء على متلقيها، إذ هو القاسم الثلاثي المشترك في عملية الإبداع.

إن اللغة الشعرية ليست لها كلمات أو ألفاظ خاصة بها مقتصرة عليها _ وهذه نظرة نقدية اتفق عليها معظم النقاد المحدثين -، وإنما ماهيتها تكمن في التراكيب المكونة لهذه الكلمات وتلك الألفاظ، ومدى تفاعل هذه التراكيب مع أفكار المبدع ومعانيه التي يبغي التعبير عنها.

هذا، وتؤكد النتيجة الرئيسة لمعظم المباحث اللغوية - بما لا يدع مجالًا للشك - أن اللغة والشعر ظاهرتان مترادفتان ارتبطتا منذ نشأة الأولى وتطورها ببعضهما ارتباطًا وثيقًا، ويحدثنا الدكتور مصطفى مندور عن هذا الارتباط بقوله: «لعل الاستخدام

الشعري للغة هو أقرب الاستخدامات من طبيعتها ولسنا نرى في الشعر ضربًا من الإيقاع الموسيقي فحسب، إنه خلق لغـوي». [٧]

وإذا كانت القاعدة الأصولية التي تقول: إن لغة النثر ولغة الشعر تنطلقان من ركيزة واحدة هي «اللسانيات» إلا أن لغة الشعر تنطلق من مبدأ أسلوبي قائم على انتهاك قوانين اللغة العادية وتجاوزها بحيث تفسح لنفسها المجال للتأليف بين كلمات تكون في أغلب حالات اللغة بعيدة عن بعضها، لكن الشاعر بواسطة «الحيلة الشعرية»[٨] يخترق هذا الجدار المتمثل في قوانين اللغة، ويؤلف بين هذه الكلمات التي تعتبر بعيدة عن بعضها في سياق اللغة العام ليكسبها طابعًا يتسم باللين ويحولها إلى كلمات متآلفة متجانسة تؤدي وظيفة شعرية بالغة الأهمية في تناسقها الجمالي، ومدلولها العاطفي، وإلا تحولت الكتابة إلى نتاج هو أقرب إلى «الأشباح الشعرية» كما قال حازم القرطاجني في وصفه للكتابة الخالية من روح الشعرية[٩]

إن اللغة الشعرية دائمة التغير، وهي تعني عملية الخلق الشعري، وإذا كانت اللغة عنصرًا خاصًا من عناصر الشعرية فلابد للشاعر من أن يسلك فيها مسلكًا خاصًا تنتقل الصياغة فيه من منطقة الحياد التعبيري إلى منطقة الأدبية، ومن الصيغ الإحالية التوصيلية إلى الصيغ الإيحائية الإشعاعية.

وإذا كانت اللغة تتمايز أيضًا من خلال خصوصية استعمالها فإنها كذلك لابد وأن تكون «تكثيفاً دلاليًا، حيث يزداد تفجّر هذه اللغة وتفاعلها من خلال تعدد الدلالات بدءًا من اللفظة الواحدة فذلك ما يجعلها غير محدودة ولا نهائية، حيث تتحرر الكلمة من معناها وتصبح قابلة للتعبير عن عالم من المعاني والمشاعر الغامضة والأشياء غير المدركة تساعدنا أن نرى ونفتح عيوننا على واقع آخر بممكنات أخرى - إنها تلك الحالة من الثراء». [١٠]

«إن اللغة الشعرية بطبيعتها تمارس حركة ترددية ما بين دلالتها المعجمية من ناحية، ودلالتها السياقية من ناحية أخرى، وفي هذه الحركة فإنها تؤدي إلى شحذ أفق انتظار القارئ لكي تمنحه نفسها بعد تمنع، وهذا دلالٌ لا تطيق القصيدة أن تتخلى عنه». [١١]

لقد تحدث نقاد الرافعي كثيرًا عن لغته وثورتها وأسرارها وعد الكثيرون لغته نواة لما يسمى اليوم «بالشعر المنثور» انطلاقًا من أن المظهر الشكلي للغة يتمحور حول ما يقدمه من تقنيات في بناء النص، وبين ما تقدمه هذه التقنيات من أسس في بناء جمالياته والصعود به إلى أفق الشعرية التي يعتمد مناطها في هذه اللغة على بعض الخواص اللغوية عنده التي نقلت لغته من حيز الدلالات المعجمية الضيقة إلى حيز السياق والحركة ولعل من أهم هذه الخواص ما يلي:

الإيجاز/ التكثيف اللغوي:

يعد مصطلح «الإيجاز/ الكثافة» من المصطلحات التي شاع استخدامها في الدرس النقدي الحديث، وكانت بداياتها في الدفاتر التنظيرية لأعضاء جماعة شعر، والتي تأثروا فيها بترجمتهم لقصيدة النثر لسوزان برنار والتي كان من أهم خصائصها عندها «الإيجاز/ الكثـافة»(١٢)

ومن المهم بداءة أن نتعرف على ماهية هذا المصطلح والذي نعرفه بأنه التعبير عن القليل من المعاني بالكثير من الألفاظ، وانطلاقًا من هذا التعريف المبسط فإن المغزى الإبداعي من ورائه يكمن في كونه يجعل اللغة تقول وتعبر أكثر مما تقول فقط، أو أن أهميته تكمن كما يقول عبدالعزيز موافي: «في نقل النمو الكمي للنسق اللغوي، والشعري باتجاه النمو الكيفي لفاعلية الدوال التي تشكل مفردات ذلك النسق، بحيث تتجاوز فيها التصورات الذهنية الارتباطات المعجمية الثابتة بين الدوال ومدلولاتها»(١٣)

إن التعبير الشعري الجيد عن المألوف من المعاني والمعروف من الأفكار لهو أمر مرهون بتفرد التشكيل الجمالي اللغوي الذي يجسد أبعاد هذه المعاني وتلك الأفكار في نفس المتلقي، ويحيطها بندرة التعبير أو براعة الألفاظ، كما هو مرهون أيضًا بمدى قدرة الشاعر على الاستخدام الكثيف للغة وذلك من خلال استخدام اللفظة في موقعها وتآزرها مع جاراتها من الألفاظ من أجل خلق جمل لغوية توحي أكثر مما تصرح، وتعبر أكثر مما توصل، وهنا يسمو البناء الكلي للنص ويعلو إلى وهج الإبداع، كما يصبح هذا التوهج انعكاسًا ناجمًا عن هذا التكثيف.

إن اللغة الشعرية عند الرافعي تأتي إثارتها -في تقديري- من استنادها إلى معجم لغوي واسع وعميق قد سخر صاحبه كل دواله لخدمة تجاربه، وانفعالاته، وكل ذلك زاد من كثافة لغته، وعمق مدلولاتها مما جعل النسق التركيبي لديه حيويًا، ودالًا، ومتوهجًا.

إن الرافعي حينما يتحدث عن حسن تركيب الألفاظ يقول: «كثيرًا ما يُخيل إليَّ حين أتأمل بلاغة اللفظ الرشيق إلى جانب لفظ جميل في شعر محكم السبك **أن هذه الكلمة من هذه الكلمة** كحب رجل متأنق من حب امرأة جميلة، وعطف أمومة على طفولة، وحنين عاطفة لعاطفة إلى أشباه ونظائر من هذا النسق الرقيق الحساس»(١٤)

لقد أثبت الرافعي للجميع أنه يمتلك كفاءة، وكثافة لغوية أهلته إلى أن ينتج، ويولد، ويجدد في المستويات اللغوية المختلفة من خلال الأصوات، والأبنية، والتراكيب، والدلالة على كلٍّ سواء.

وإذا كان الرافعي قد تعاطى اللغة أولًا من جهة الشعر؛ لأنه بدأ شاعرًا تعاطى الشعر من جهة اللغة، أقول: إذا كان هذا الأمر كذلك فإن الأسلوب يظل دائمًا عنده هو الهدف «هو الشكل والمضمون - كما يقول الدكتور عبدالعزيز المقالح - حيث إن اللغة في هذا اللون من البيان ليست اللغة العادية ذات الوظيفة الاجتماعية المحددة ولكنها لغة فنية، وشعرية تبتعد عن العالم الموضوعي وتتحول من غاية إلى وسيلة، ولكي نكون أكثر إنصافًا فقد تحولت اللغة عنده من وسيلة عادية إلى وسيلة فنية راقيـة تتمثل فيها التجربة قبل معناها أو أكثـر من معناها»(١٥)

إن حشد المفردات المتقاربة المعنى قد خلق في نثره تكثيفًا واضحًا مثلما كان تركيزه على المعنى الواحد بحشد عدد من المترادفات دليلًا على هذا أيضًا كما في مثل قوله في حديث القمر: «فلو أريد هذا الرجل (الرجل الإلهى) على الخيانة، واللؤم، والجبن، والتملق ونحوها مما يكون في المتشبهين به لزاد وفاءً وكرمًا وإقدامًا وأنفةً كما يزيد طيب العود بإحراقه»(١٦)

وقوله أيضًا في وحي القلم عن الطائشة: «ومن كانت مثلها في أفكارها واستدلالها وحججها وطريقتها - كان خليقًا بمن يكتب قصتها أن يجعل القصة من أولها مسلحة..».(١٧)

ومن مظاهر التكثيف اللغوي لديه أيضًا تقليبه للألفاظ ذات المعنى الواحد من هذا ما نراه في مقالته الطائشة حينما يقول: « قال صاحبها: فقلتُ لها: كأن العلم إفساد للمرأة! وكأنه تعليم معراتها ونقائصها، لا تعليم فضائلها ومحاسنها...

قالت: لا، ولكن عقل المرأة هو عقل أنثى دائمًا، ودائمًا عقل أنثى، وفي رأسها دائمًا جو قلبها، وجو قلبها دائمًا في رأسها؛ فإذا لم تكن مدرستها متممة لدارها وما في دارها تممت فيها الشارع وما في الشارع».(١٨)

إن هذه المظاهر – وغيرها كثير– تدلل لنا على التكثيف اللغوي عند الرافعي من خلال حشده للمفردات المتجاورة في نصوصه – رغم أن بعضها قد يغني عن بعضها الآخر–، ومحاولاته الدائبة للتركيز على المعاني والأفكار بما يبين لنا جانبًا من جوانبه اللغوية هذا الجانب الذى يمثل لديه استثمارًا خاصًّا لخصائص اللغة بوصفها مادة بناء الشعرية، وقد وسمت هذه المظاهر التشكيل اللغوي لديه بسمة التكثيف فوجدنا نثره يصعد إلى أفق الشعرية متكئًا علي كمٍّ وافرٍ من التراكيب والألفاظ كما وجدناه قادرًا على أن يعيش في لغته وأن يستمد منها الطاقة التي توفر له التعبير عن المحدد من المعاني بالكثير من الألفاظ وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على حيوية لغته، وعظيم إمكاناته الأدائية.

إن أهم ما يتميز به الرافعي هو سيطرته على الألفاظ سيطرة تدعو إلى الدهشة، ولا أقصد هنا أنه يمتلك خزينة لغوية هائلة من الألفاظ فحسب، وإنما المهم هو الطريقة التي يستخدم بها هذه الألفاظ؛ إذ إن مقياس الشعرية – كما أسلفنا – يكمن في طرائق التعبير، وكيفياتها.

هذا، ويأتي الحرص على التكثيف عنده من منطلق الحرص على جمع شتات اللغة، فهو يعيش في عالم مليءٍ بالمعطيات اللغوية، فعندما يفكر في موضوع معين – مثلًا – يشغل فكره عدد هائل من الأيقونات اللغوية التي تتوالى على مدركاته في سرعة تحملها خبراته الفكرية، والشعورية فيضطر إلى تحجيم جزئياته بالمحدود من العناصر والجزئي من الألفاظ ساعيًا نحو ربط كتاباته بأداة التكثيف التي تبعدها عن دوائر التبعثر والتلاشي وتجعله يتحكم في عالمه الأدبي، ويعيش داخل تجربته.

إن اللغة تدخل مسار التشكيل عند الرافعي بدءًا من اختيار المفردة، وهو أمر ليس باليسير على المبدع، بل إنها أولى خطوات بناء النص، وقد كان الرافعي يدقق في اختيار ألفاظه ويعيد صياغة جمله مرات ومرات، وكان يحتفل بإيقاع الجملة، وربما أعادها مرة أخرى؛ لأنها في شكلها الجديد ستكون أخف وقعًا، أو أجمل جرسًا، يقول العريان: «كان إلمامه بمتن اللغة، وإحاطته بأساليب العربية، ومعرفته بالفروق اللغوية في مترادف الكلام معينة له عونًا كبيرًا على البلوغ بعبارته إلى هذا الأوج من البيان الرفيع. احتاج مرة أن يعبر عن معنى في أسلوب من أسلوبه، فتأبى عليه، فأخذ يغمغم برهةً وأنا منصتٌ إليه، فإذا هو يقرأ لنفسه من ذاكرته بابًا من كتاب المخصص لابن سيدة، ثم دعا بالكتاب فأخرجته إليه، فما هو إلا أن فتحه، حتى وقع على مراده، فطوى الكتاب، وعاد إلى إملائه، وهو على صحة عبارته وسلامتها، قلما كان يلجأ إلى معجم من المعاجم، ليبحث عن كلمة أو معنى كلمة»(١٩)

وفي كتابته النثرية بشكل خاص دائمًا ما تدخل اللغة عنده مسارات التشكيل؛ لتنصهر في بوتقة واحدة مع قدرته الإبداعية فتتحول اللغة إلى لغة جديدة خاصة به، فنجد اختلافًا واضحًا بين كلتا المفردتين المفردة خارج النص، والمفردة داخل سياقه انظر إليه يقول في نثريته الشعرية عروسٌ تُزف إلى قبرها:(٢٠)

«يالعجائب القدر! مشينا في جنازة العروس التي تُزفُّ إلى قبرها طاهرةً كالطفلة ولم يباركْ لها أحد ! فما جاوزنا الدار إلا قليلًا حتى أبصرتُ على حائط في الطريق إعلانًا قديمًا بالخط الكبير التي يصيح للأعين؛ إعلانًا قديمًا عن «رواية» هذا هو اسمُها «مبروك...!»».

إن كل مفردة من هذه المفردات قد توحدت مع نظيرتها وانصهرت في سبيل التعبير عن المعنى المراد، وهو «الصدمة... صدمة الموت» فالعروس هي زوج ولده سامي و«رواية» هنا توحي بحياة هذه الزوجة التي قضتها وذلك من خلال تعبيره «فما جاوزنا الدار إلا قليلًا» والدار هي الدنيا؛ فكل لفظة في النص السابق قد أدت ما عليها من إيحاءات وعبرت عن الفكرة / المعنى بطريقة واضحة ومدهشة مع نظيراتها، وتأتى الدهشة/ الصدمة هنا من الألفاظ نفسها، فالمعنى هو «فكرة الموت» والألفاظ هي: عروس – تزف – يبارك – إعلانًا – مبروك. ..

ويتجلى للمطلع على الكتابة النثرية عند الرافعي أنه كان شديد الاهتمام بالصياغة اللفظية وجمال التعبير كما كان يُعنى باللفظ عناية بالغة فجعل فنيته به وله، أما المعنى فتركه لحسه مرة ولطبعه مرة ولعمقه وتوليده مرات، على أن هذا لا يمنعنا من أن نقول: إن هناك زوائد لغوية قد تصيب النص عنده بالترهل، وبالتالي تنتقص من شعريته وعلى رأس هذه الزوائد يقع الاستطراد والذى يعد إحدى خصائص الرافعى الأسلوبية في كتابته.

يقول العريان في تصديره رسائل الأحزان: «إن الرافعي كانت تغلبه طبيعته الفنية في الكتابة أحيانًا فيستطرد إلى ما لا يريد أن يقول؛ ليثبت معنى يخشى أن يفوته، أو ليذكر حادثة يراها بالحادثة التي يرويها أشبه، أو لأن تعبيرًا جميلًا وجد موضعه الفني من الكلام وإن لم يجد موضعه من الحادثة، فإن رأى القارئ شيئًا من ذلك فلا يُداخله الريب فيما أثبت من خبر الرافعي العاشق».(٢١)

والحقيقة أن الاستطراد عند الرافعي يرجع لديه إلى التشكيل الصياغي ذاته من حيث تكثيف البنية الداخلية بغية تلاؤمها مع السياق الخارجي، وهذا كله من أجل التأكيد على المنتج الدلالي الخارج منهما؛ حيث إن إنتاج الدلالة لديه يعتمد على ثنائية تحولية تبدأ من الصياغة لتصل إلى الدلالة، وفي أثناء هذه الرحلة تأخذ في طريقها بعض الزوائد كالاستطراد، والتداعي.

في السحاب الأحمر نجد أمثلة للاستطراد ومنها مقالته «الشيخ علي»، الذي يصوره على هيئته بأنه «ضاحك غير الضحك الذي يلبس وجوه الناس، فلا يضحك لشيء إنساني، بل ما هو إلا أن تراه قد تهلل فرفع وجهه إلى السماء وأرسل من فمه مثل نور التسبيح في إشراق جميل، حتى لقد كان يُخَيَّل إلَيَّ حين أبصره على تلك الهيئة أنه لا يضحك، ولكن قلبه يرتعش بعضلات وجهه».(٢٢)

إلا أنه ينتقل من هذا التصوير للشيخ عليّ مستطردًا بقوله: «ولو أراد الله بالناس خيرًا لوضع في أبصارهم أشعة تنبث في أطواء القلوب فتعرف ألوان العواطف وتميزها لونًا من لون، ولكنه جعل غطاء على معاني القلب، ثم سلَّط الفكر على معاني الوجه

ومعارفه يصور فيها ما شاء مما له أصل في الحس وما لا أصل له حتى ليختبئ الإنسان عن الإنسان وهو مكشوف لعينيه..».(٢٣)

وفي السحاب نفسه وفي مقاله «الشيخ محمد عبده» نجد عنده بعض الاستطرادات ومنها حديثه عن الحب في أثناء قوله: «أنت يا هذا -إن أحببت- خاضع لقلبك، ولكنك أنت وقلبك سائران في طريق قلبها...ثم يستطرد ليقول: «إن من أعجب الأمور أن الصفات التي يُعدُّ بها الإنسان إنسانًا تخضع كلها أحيانًا لصفة واحدة من تلك الصفات التي يُعدُّ بها الإنسان حيوانًا..».(٢٤)

إن التناقض وافتقاد التواصل داخل النص لهو من أهم سمات التداعي الذي يؤدي إلى خلق مراكز فرعية حول المركز الأصلي للصورة هذه المراكز التي يأتي على رأسها الاستطراد تؤدي إلى ثقل النصوص والتأثير عليها بالسلب مما ينتقص من شعريتها، وكلما ابتعد النص عن التداعي، والاستطراد اقترب خطوة نحو الشعرية.

الجملة الأدبية:

ظلت القصيدة العربية منذ نشأتها تتخذ البيت الشعري - الذي هو عبارة عن شطرين متوازيين - وحدةً لها إلى أن ظهرت بعض الأنواع الأدبية الأخرى التي ألزمت مبدعيها بتغيير هذه الوحدة والتزام غيرها وكان هذا مع ظهور هذا الجنس الجديد من الإبداع وهو ما يعرف بـ «الشعر المنثور»، وفيه ثار الأدباء على نمط البيت العمودي المقفى، واتخذوا الجملة الأدبية نظامًا جديدًا لإبداعهم، وبعدها أضحت هذه الجملة وحدة للنص الشعري المنثور.

هذا، وتمثل الجملة - بكافة أنواعها - اللبنة الرئيسة في البناء النصي عبر تضافرها مع غيرها من الجمل من أجل خلق أعلى مستوى لها وهو الوحدة النصية، أو ما يسميها «تودوروف» «المتتالية Sequence».(٢٥)

والملاحظ على تعريفات النحويين العرب للجملة التي تتلخص في كونها «اللفظ المفيد فائدة يحسن السكوت عليها»(٢٦) يلاحظ على هذه الخلاصة أنها قد تطورت حتى وصلت إلى عادات المتكلمين بكل لغة ولذلك خلص الدكتور إبراهيم أنيس إلى تعريف

الجملة بأنها: «أقل قدر من الكلام يفيد السامع معنى مستقلًّا بنفسه، سواء تركب هذا القدر من كلمة واحدة أو أكثر»[٢٧]،ومن ثم غدت الجملة الشعرية نظامًا لا يتحكم فيه النحو وإنما هي «نسيج لغوي ذو طبيعة إيحائية، يستمد مقوماته من عمليتي التأليف والاختيار الملازمتين لعملية التركيب اللغوي، وللمحور الاستبدالي دور فعال وأساسي في نظام الجملة الشعرية بحيث يعمل الشاعر على توفير اللذة الجمالية ».[٢٨]

ولو رجعنا إلى مفهوم الرافعي المبكر للجملة الأدبية بوجه عام نجد أنه قد عبَّر عنها بأنها هي مظهر الكلام، وهي الصورة النفسية للتأليف الطبيعي، إذ يخيل بها الإنسانُ هذه المادة المخلوقة في الطبيعة إلى معان تصورها في نفسه أو تصفها وترى النفس هذه المادة المصورة وتحسها على حين قد لا يراها المتكلم الذى أهدفها لكلامه غرضًا ولكنه بالكلام كأنه يراها».[٢٩]

مما سبق يتضح أن الرافعي يعتمد في استخدامه للجملة - في الأعم الأغلب - على أهميتها الأدبية لا النحوية من حيث إنها صورة تعتمد الخيال الواصف لمعاني النفس وأحاسيسها إلا أنه في الوقت ذاته لم يتغاض عن أهمية التركيب النحوي الذي يتحول في النهاية إلى منظومة كونه يعتمد عليه كمحاولة لإكتشاف اللغة، وإعادة تشكيلها من جديد ومن ثم نراه يكمل في الموضع نفسه: «فإذا ركب الكلام على أصل من التركيب لا يتأدى بالمعاني إلى أبعد من مظاهر الحس، فهذا هو الكلام الطبيعي الذي لا يزيد من فضيلة المتكلم أكثر مما تزيد الحواس نفسها في هذا المتكلم من فضيلة الإنسانية، وذلك أصل هو من رقة الشأن وخفة المنزلة بحيث يخرج الناس جميعًا بالسوء فيه ليس لأحد منهم على أحد فضل ما دام الكلام سواء فيهم من أصل الخلقة وطبيعة الحياة».[٣٠]

وربما يكون كلام الرافعي السابق عن التركيب منطويًّا على قدر من الغموض ولكن تظل علامات فيه تشير إلى اشتراك الجملة الأدبية مع الجملة النحوية في عملية تأدية المعنى وإن كان يلح فيما سبق على ضرورة أن يبتعد التركيب عن الإسفاف الحسي ويقترب من جوانب الفضيلة والجمال.

إن اللغة هي التي تمنح الشعر وجوده ومن ثمَّ يغدو تركيبها هو ما يصعد بها إلى سلم الشعرية إذا أتقن الأديب ذلك_ كما أسلفنا غير مرة_، كما أن الحرية في استعمالها

في ميدان الكتابة النثرية تعد في تقديري متاحة بقدر كبير عنها في ميدان النظم، فالناثر يمكن أن يقدم أو يؤخر، يذكر أو يحذف. .. إلخ. أما الناظم فأظن أنه مقيد في كثير من الأحيان بالوزن، والقافية.

لقد تحدث الرافعي كثيرًا عن دور العبارة الفنية في نفس الأديب، مقررًا أنه دور خلق وتركيب تخرج به الألفاظ أكبر مما هي، كما ركز على انتقاء الأديب لألفاظه ووضعها في مكانها اللائق من الجملة.

إن آية الشعرية عند الرافعي تكمن في التشكيل الجديد للغة، كما يعد من الملامح البارزة في لغته، ذوقه في اختيار الصيغ والعبارات واستعمال الكلمات الدالة على الموقف الأدبي محل الإبداع.

استطاع الرافعي إذن أن يُحدثَ تحولًا في مسار اللغة حينما زاوج بين اللغة الخاصة المبنية على الإيقاع الداخلي والمتكئ فيها على الموروث المعجمي اللغوي، فلا يرى إلا من خلاله، ولا يشعر إلا بلغته، والأفكار والمعاني الخارجية المؤيدة بالتوحد مع هذا النموذج مما خلق له خصوصية لغوية وتمايزًا أسلوبيًّا منحه التحرر والتفرد، وخير دليل على حرية أسلوبه وتفرده هو أنه نفسه خالق هذا الأسلوب ومبدعه فلم يحتذه أو يأخذه عن أحد، وحسبه ميزةً ألا يكون لأسلوبه نظير في دولة البيان.

لقد كان من الضروري على الرافعي – بوصفه صاحب الخبرة اللغوية – أن يذهب ليبحث عن شكل فني جديد يمكنه من إطلاق صوره وأسئلته، وتصويب نقده للواقع والمجتمع فما كان عليه إلا أن وقع في ازدواجية الخطاب والمعايير فتارة هو يريد الخروج عن التقاليد اللغوية والفنية القديمة والتي ضاق بها ذرعًا، وتارة هو يريد أن لا يخرج من جلباب المحافظ على هذه التقاليد والذي وضع نفسه فيه أمام الرأي العام الأدبي حتى لا يُعاب عليه هذا التحول والذي خيل إليه أنه ربما يمثل كارثةً أو حربًا آنذاك إن خاض فيه، وبدهيٌ أن تؤدي هذه الازدواجية إلى نتاج أدبي مغاير لطبيعة العصر نجد فيه شكل المحافظة التقليدية كما نلمح فيه روح التجديد، والتمرد ولكننا وبمرور الوقت نلحظ أن هذه الإلماحة تندفع إلى السطح محاولة الخروج من رحم نصوصه لتؤكد لنا أنه لم يكن مجددًا بل هو ثائرٌ على التجديد، ومرتكزٌ على الريادة.

وإذا أردنا تلمس الخطوط الرئيسة في الكتابة عند الرافعي نجد أنها إنما تسير وفق ثلاثة أبعاد متوازية: التحديد، والوضع، والتفرد، وما يهمنا منها أكثر هنا هو البعد الثالث؛ إذ كانت للرافعي حصيلة وافرة من الاستعمالات اللغوية الخاصة والمتفردة مثل إضافته (ويح إلى غيرك)[٣١]، واستعماله (أما قبل) قياسًا على (أما بعد) كما في قوله: «وأما قبل»... فقد رأيتُ عندك الفجر وأخذتُ منه نهارًا أحمله في روحي لا يظلم أبدًا

وخالطتُ عندك الربيع وانتزعت منه حديقة خالدة النضرة في نفسي لا تذبل أبدًا!».[٣٢]

وينضافُ إلى هذا البعد ميزة أخرى تميزت بها لغة الرافعي وهي «العلاقات الكلية» التي تتشكل من خلالها هذه اللغة، ولعلها العلاقة التي أكد عليها القدماء فيما أسموه بـ «صحة التأليف» والذي عرَّفه الحسن بن بشر الآمدى بأنه «وقوع الألفاظ في مواقعها بحيث تجيء الكلمة مع أختها المشاكلة لها التي تقتضي أن تجاورها لمعناها، إما على الاتفاق أو التضاد حسبما توجبه قسمة الكلام».[٣٣]

ولا شك في أن القراءة الواعية للغة الرافعي تظهر للوهلة الأولى أنه كان يعتمد «الجملة القرآنية» شرعةً له ومنهاجًا في كتابته، كما كان حظه من الثقافة اللغوية موفورًا وعن هذا الأمر يحدثنا الزيات حين يقول: «كان (رحمه الله) حجةً في علوم اللسان، ثقة في فنون الأدب، عليمًا بأسرار اللغة فكنت إذا ذاكرته في شيء من دقائق النحو وخواص التركيب وفروق اللغات وجدته على ظهر لسانه كأنما انصرف من مراجعته لوقته، ودراسة الأديب للغته وفنه هي في رأيه ورأي الحق شرط لنبوغه».[٣٤]

إن اللبنات الأولى في بناء الجملة عند الرافعي إنما تنبع من الإجادة والتحري والتذوق، وهذه ملكاتٌ ارتفع بها على عوائقَ السلفية والتقليد والجمود، فكانت الجملة عنده – في كثير من الأحيان – بناءً أدبيًّا متحررًا، وقد صور لنا هذا التحرر نزعته إلى المجاز وغزارة مادته اللغوية وحرية تصرفه في هذه المادة عبر عنصري الاشتقاق، والتوليد.

إن للتدقيق اللغوي حضورًا دائمًا في ذهن الرافعي، وقد رأينا جملته الأدبية لا تنطق بمعناها بمجرد قراءة ألفاظها شأن جمل كثير من الأدباء الذين تلهج بذكرهم الألسنة

ويتكالب الشباب على قراءة أعمالهم، وإنما جملته تحتاج إلى بعض الصبر على فهمها وتذوقها وحينها تنطق بمعناها وتكشف عن جذورها فتعطي قارئها متعةً ومذاقًا أحلى وأكبر عن ذي قبل، حيث تنفذ إلى الخيال والشعور والوجدان فتلامسهم؛ لترسم لوحة أو صورة قوية ومؤثرة تظل عالقة في ذهن متلقيها لفترات بعيدة.

ولعل عنصر الخيال من أهم عناصر الجملة الشعرية عند الرافعي وأحد أهم مكوناتها؛ إذ يدفعها إلى الإيحاء والدلالة، كما يمنحها الإسنادية حتى وإن كانت غير محددة وذلك لاحتوائها على البعد التفسيري الاحتمالي وهو ما «يجعلنا نفكر أنها تعبر عن كل شيء وهي في الواقع لا تعبر إلا عما أسقطناه عليها من معان»(٣٥)، «وإذا كان الخيال يلعب هذا الدور على مستوى الإبداع فإنه كذلك يلعبه على مستوى التلقي أيضًا..فقد يوافق خيال المتلقي خيال المبدع، فيصبح الخيال على هذا الأساس الأول للمعرفة وما دام هناك كلام فثم متكلم وسامع ولا بد من جسد بينهما.

وإذا ما تركنا هذا الطرح النظري للجملة عند الرافعي جانبًا، وتحدثنا عن أهم خصائص جملته الأدبية التطبيقية نجد أن من الواضح على كثيرٍ من جمله ذلك الامتداد والطول الذي يحتاج منا إلى إعادة القراءة مرة أخرى نظرًا لازدحام المعاني داخل سياق هذه الجمل.

وإذا كان الكثير من رواد حركة الشعر الجديد - ومنهم نازك الملائكة - قد سوغوا دعوتهم لهذا التيار تنظيريًّا لتمكن الشاعر العربي من إيراد جمل طويلة دون تقطع(٣٦) فإن الرافعي قبلهم دعا إلى هذا الأمر ولكن بشكل تطبيقي حينما رأينا عنده هذا الإلحاح على تحميل الجملة أكبر قدر من المعاني مما أدى إلى طولها، وبناءً عليه اعترى الغموضُ جملتَه الأدبية بنسب متفاوتة بما يوجب على المتلقي بعض اليقظة حتى ينتبه للمعاني أو يحصل عليها داخل خضم هذا النظام اللغوي الكثيف.

وقد لاحظنا أن أكثر الأبعاد الأجرومية التي تطول فيها جملة الرافعي الأدبية الفصل ما بين جملة الشرط وجوابه مثلما هو في رسائل أحزانه في مثل قوله: «فلو أن أرق من غمَزَ الحب على قلبه من الشعراء الذين يجعلون الكلمة الواحدة كلامًا طويلًا، يحدِّثك

يومًا عن تلك الجميلة التي كلف بها واختبلته بحبها فأرسلته على وجهه في كل مذاهب الهوى، ثم يتفتح لك في صفتها بكل ما تخيَّل حسه وأحس خياله، فيفرغها في القالب الذي لم يخلق الله فيه امرأة قط، ويصبها لعينيك ممثلة من النور السماوي المحض تضيء كل قطرة منه وجه ملك من الملائكة، ثم يجري كلامه فيها شعرًا خالدًا مطردًا كنهر الكوثر في رياض الجنة: حافتاه من ذهب ومجراه على الدر والياقوت...ثم يتفق لك بعد أن تراها وتجلس إليها وتطارحها، وليست من فلكها الذي تعمل فيه جاذبيتها؛ إذن لرأيته قد غار من أوصافها في بئر من الكذب، وتعلق في الحديث عن جمالها بخيوط من الباطل، ونزل من الحقيقة التي كان يذكرها لك منزلة المفلس: يظل متسكعًا فارغًا يتبع نفسه هواها ويتمنى الأماني ولا حقيقة...ولرأيته كالعنكبوت: تقضي الأيام الطويلة في نصب إشراكها وحبائلها لأجمل ظبية في عينها؛ ثم لا تكون ظبيتها إلا ذبابة!». (٣٧)

وإذا ذهبنا نبحث في الأسباب التي أدت إلى هذا المد المفرط للجملة عنده نجد أنها تتمثل في عدة عوامل متفرقة منها اتساع أفكاره، وتعدد معانيه مما يضطره إلى الاستطراد فتتشعب العلاقات وتكثر التفريعات ومن مثل ذلك قوله في رسائل الأحزان: «ألم تر إلى شعراء الدنيا، - وهم أنبياء الجمال الذين لا تتصل ملائكته بغيرهم، ولا يفهم غيرهم ما يفهمون منها كيف يشبهون الحسن الرائع بكل ما للخليقة من مظاهر الروعة فيتناولون من الآفاق والسحب والبروق والرعود، ومن الشمس والقمر والنجوم والأفلاك، ومن الخلد والجنة والنار، ويأخذون من الجبال والبحار والأنهار، ومن الرياض والأزهار ثم الطير والوحش، ثم من المعادن وأفلاذ الأرض، ومن كل ما ختمت عليه يد الله بروعة أو طبعت عليه برهبة، ويجمعون ذلك ثم يفيضونه في أوصاف الجميلة وجمالها حتى لكأنها ذلك السر الذي قام به حسن الخليقة؛ وحتى كأن الله لم يخلقها إلا ليكون كل شيء فيها تفسيرًا لشيء ما في آية من آياته؟». (٣٨)

إن الرافعي يركض في هذا المقطع وراء استطراداته معتمدًا على آلة التوليد المنتجة للجمل الفرعية ومستخدمًا للجملة الاعتراضية في بداية المقطع، حيث تمثل هذه الجمل أحد أسباب طول جملته ولذا نتعارض مع الدكتور مصطفى نعمان البدري الذي يقول

عنه: «إنه أطال الجملة العربية، وفصل ما بين المسند والمسند إليه بفقرات ليست منها الجملة الاعتراضية المعروفة»(٣٩)

وفي السياق ذاته فإن الرافعي يعتمد على نهج لغوي متبع في كتابته النثرية، وهو ترتيب الجمل ترتيبًا تعتمد فيه اللاحقة على السابقة بما يؤدي إلى التتابع والتسلسل للوصول إلى معنى معين في محاولة منه لاسقصائه، ومن ذلك قوله مثلًا في أوراق الورد: «فهمته، كما أفهم حسنك الذي جعله الحب من أسرار قلبي، فجعله القلب من أسرار روحي، فجعلته روحي من أسرار الكون، فأظهره الكون كأنه ومضة من النور القدسي أحبت أن ترى رؤية وله وعبادة، فكان سطوعها فيك أنت، وكان الخشوع لها في قلبي أنا، وذهبت بي كل مذهب تقديسًا وخضوعًا ومحبةً».(٤٠)

ولا بد لنا هنا أن ننبه – ونحن في السياق ذاته_ على أن الرافعي وهو بسبيل الوصول إلى صورة معينة قد يلجأ إلى بعض التركيبات اللغوية التي تؤدي بدورها التتابعي إلى إطالة جملته الأدبية كما في مثل قوله: «قرأت كتابك بفكري، كما أقرأ نظراتك وابتساماتك ورجفات الدلال على جسمك حين تتناثر أفكاري عليه، فإذا في موقع كل فكر على هذا الجسم الفاتن خطرة دلال أو اختلاج صبابة أو انثناءة تيه، أو هزة نشوة».(٤١)

فمركباته الإبداعية (خطرة دلال– اختلاج صبابة– انثناءة تيه– هزة نشوة) وربطه هذه المركبات برابط العطف قد أدى إلى السيطرة على أبعاد المعاني عن طريق التهيئة بالخيط الدلالى الممهد في هذا المقطع بالقراءة الواعية.

وثمة أمر آخر يمكن أن يلاحظه القارئ لنثر الرافعي وهو أنه وهو بصدد توضيح فكرته المجملة قد يلجأ – أحيانًا – إلى تبسيطها للمتلقي وذلك عن طريق تحليل عناصرها وبذا يكون ترتيب الجمل عنده أشبه بالقضية المنطقية التي تؤدي الجملة الأولى فيها إلى معنى، والثانية إلى معنى...(السلالم الحجاجية) وهكذا حتى يصل في نهاية هذه الجمل التصاعدية إلى إجمالها كلها في معنى واحد كما في مثل قوله:

«أنت ممزوجة بآلامي، وآلامي منك هي أشواقي وأشواقي إليك هي أفكاري، وأفكاري فيك هي معانيك في نفسي، ومعانيك هي الحب، ولكن ما هو الحب إلا أن يكون آلامي وأشواقي وأفكاري ومعانيك في نفسي؟».(٤٢)

ومن الأسباب التي تؤدي إلى طول الجملة عنده أيضًا هو لجوؤه إلى طريقة الإجمال ثم التفصيل كما في وصفه للشيخ عليّ في مساكينه بقوله: «إنه ليجوع ويظمأ وُيَعرى، ولكن كما يجوع الطير وتظمأ الأرض ويُعرى الشجر: ليس من حلة إلا وسبيلها من رحمة الله، فإن تخلت عنه السماء مرة وقطعت مقاوده من الغيب وخذلته الوسيلة – فما تغمز منه الحاجة إلا حجرًا صلدًا يقع على أي جانب ترميه ثم لا يقع إلا حجرًا».(٤٣)

وقد كان للعطف والنعت دور أيضًا في امتداد الجملة عند الرافعي، وإطالة بنائها من خلال تكرار حرف العطف وتنوعه، أو تعدد النعوت للمنعوت الواحد كما في مثل قوله عن الحرب وتصويره لها في مساكينه: «رقعة من الأرض كأن فيها شيئًا من الطينة التي خُلق منها الإنسان، فهي تُمطر من دمائه، وكأنما عرفته في سماء الله فلا يكاد ينزل بها الجيشان حتى تعد أرواح أكثرهم إلى سمائه؛ ينجذب إليها الجندي لأن فيها ترابه بل لأن فيه من ترابها، وينطرح عليها لأن اقتراب منيته في اقترابها، ولا تزال تصرعه وكأنها من شوقها تضمه، وتلقيه على صدرها ميتًا أو جريحًا كأنها تعِّمه بذلك أن الأرض أمه، وهي مزرعة الموت، نباتها الرءوس فمنها قائم وحصيد، وثمراتها النفوس فمنها داني القطوف ومنها بعيد؛ وقد رواها بالدم الحي فنبت فيها العظم وأثمر فيها الحديد!».(٤٤)

وعلى كلٍّ ورغم طول جملته الأدبية وامتدادها فإنها لا تخرج – في كثير من الأحيان– بعيدًا عن حيز الأداء المتقن؛ إذ إن أغلب جمله تتشابك نصيًّا داخل وحدة معمارية متماسكة، وغير فوضوية.

عوامل توازى الجملة عند الرافعي:

تتميز الجملة عند الرافعي بعدة سمات تصعد بها إلى مشابهتها في طريقة ورودها لقواعد جملة النثر الشعرى من حيث اكتمال بنية الجملة التنظيمية والدلالية، وإن دلت هذه الجمل على شيء إنما تدل على أن الرافعي يعد أحد رواد شعرية الكتابة النثرية الباكرين ومن أهم هذه السمات يظهر لديه ما يمكن أن نطلق عليه تشكيل أنماط التوازي بما هو عبارة عن تماثل واقع بين طرفين من مجموع أطراف السلسلة اللغوية العامة جملتان أو أكثر لهما البنية نفسها بحيث تساعد هذه البنية على تشكيل متواليات

إيقاع النص وأنماطه، إذ تشكل هذه الأنماط جوانبَ مهمةً حينما تظهر دلالات النص الإيقاعية، ومدى انسجامه مع الأساليب والسياقات الأجرومية المرتسمة على شكل متواليات لغوية تنضام إلى بعضها على هيئة سياقات فنية متسقة، تبرز جماليات النص الشكلية والإيقاعية معًا وبشكل واضح، ومن أهم هذه السياقات لديه:

[١] التناسب/ المساواة:

وما نعنيه بالتناسب أو المساواة - هنا- هو اتفاق العناصر المكونة للجملة الأدبية فيكون عدد الكلمات في الجملة الأولى مساويًا ومماثلًا للعدد الموجود في سائر الجمل التالية عليها، ومثاله عنده قوله في مقالته «اجتلاء العيد»:

«أيتها الرياض المنورة بأزهارها.

أيتها الطيور المغردة بألحـانها.

أيتها الأشجار المصفقة بأغصانها.

أيتها النجوم المتلألئة بالنور الدائم.

أنت شَتَى، ولكنك جميعًا في هؤلاء الأطفال يوم العيد»(٤٥)

إن توالي المفردات داخل الجمل على نفس الميزان الصرفي، وانتظام عدد الكلمات في كل جملة أدى إلى اعتدال مقاطع الكلام وحسن موقعها في النفوس، ويصل هذا التناسب ذروته عند التحامه بالسجع مثلما هو متحقق في النموذج السابق.

ومن أمثلة التناسب أيضًا قوله في مقالته «الطائشة»:

ترى ما اسم هذا النوع من الصداقة؟

اسمه الحب؟ لا!

اسمه الكبرياء؟ لا!

اسمه الحنان؟ لا!

اسمه حبك أنت(٤٦).

ولو دققنا في جمل الرافعي المتناسبة نجد أنها في أغلبها تتسم بسمة القصر والتوسط لا الطول، ومن ثم كانت وحدتها أوضح، ووقعها على النفس أكبر، وتأثيرها أعظم، ومن أمثلتها في أوراق الورد قوله:

فيك المعاني التي تقول: أين كلماتي؟

وفي أنا الكلمات التي تقول: أنت معانيَ!

في نفسي عالم أحلام من خلق عينيك الذابلتين.

وفي نفسك عالم أسرار من خلق أفكاري المعذبة(٤٧)

إن الرافعي يريد أن يدللَ على تماهيه ومحبوبه معًا تحليقًا في عالم الخيال والأحلام والأسرار، متذرعًا بسرمدية العلاقة اللغوية التي تفصل بين اللفظ والمعنى، وهو تذرعٌ ببنية اللغة لنتاج المعنى حيث التماهي - وفق عالم مجرد - بين عالمي الأحلام والأسرار وبين عالم محسوس هو العيون الذابلة.

إننا من خلال هذه النماذج - وغيرها كثير - نلحظ خصائص التناسب والاعتدال بين عناصر الجمل الأدبية المتمثل بها آنفًا، وهذا الأمرُ لا يظهر إلا عند الأدباء الموهوبين الممتلكين لنواصي اللغة والبيان.

[٢] المشابهة:

وهي تعني اتفاق الجمل لفظيًا، واختلافها معنويًّا مما يتيح الفرصة للكاتب أن يغيِّر أو يبدل في جملته لفظيًّا حسبما تقتضيه معانيه نتيجة للتماثل أو التشابه البنيوي ومثاله عنده قوله عن أبي البشر آدم: «وجاء آدم ليعطي الأرض ناسها من صلبه، وجاء محمد ليعطي الناس قوانينهم من فضائله، فآدم بشخصه هو دنيا بُعثت لتتسع، ومحمد بشخصه هو دنيا بُعثت لتنتظم».(٤٨)

إننا نستطيع أن نقرر أن التوازي في الجملة عند الرافعي إنما هو في شكل من أشكاله عبارة عن تشابه بين جملتين متوازيتين باعتبارهما طرفين متعادلين عبر مستويي الشكل والمضمون، فمن حيث الشكل فإن هاتين الجملتين تتشابهان في الترتيب والتسلسل

ومن حيث المضمون فإنهما تتشابهان في تأدية المعنى نفسه، ومن مثل هذا قوله في مقالته «الأسد» - التي تدور فكرتها حول أسد أطلقه ابن طولون على الشيخ التقي الزاهد ابن قتيبة - قاضي الديار المصرية - في محبسه -:

«ورأى الأسد رجلًا هو خوف الله، فخاف منه، وكما خرج الشيخ من ذاته ومعانيها الناقصة، خرج الوحش من ذاته ومعانيها الوحشية، فليس في الرجل خوف ولا هم ولا جزع ولا تعلق برغبة، ومن ذلك ليس في الأسد فتك ولا ضراوة ولا جوع ولا تعلق برغبة». (٤٩)

لقد أتاحت الجملة الأولى في المقطع السابق الفرصة للرافعي أن يدخل إلى الجملتين الفعليتين التاليتين لنجد أنفسنا إزاء فاعلين (الشيخ، والوحش) لفعل واحد (خرج) يتكرر في الجملتين ليأتي التركيب التالي عليه متشابهًا من حيث الشكل والمضمون بما يسمح للمقطع بالدخول إلى حيز التشابه لفظيًّا أو التغيير دلاليًا.

الاختيار، والتفرد:

«لا قيمةَ لكاتبٍ لا يصنع في اللغةِ أوضاعًا جديدةً»

الرافعي: الرسائل. ص:١٧٤

لم تعد العناية بالتراكيب والمفردات اللفظية مقصورة على النظم الشعري فقط خاصة عند جيل الرواد ممن نطلق عليهم أدباء البيان والذين تكسرت على أيديهم أنماط التسلسل التقليدي للسرد، وحطمت كتاباتهم النمط الترتيبي المنطقي للغة، وغدا الولوج إلى عوالم التفرد والانزياح عبر تفجير طاقات اللغة هو السبيل الوحيد إلى استشراف النظام اللغوي الحديث من خلال التقاطع القائم على الاختيار والتفرد والتماثل الحاصل عبر التوحد مع المنظومة الأجرومية، والتلاؤم مع العملية الصوتية والدلالية.

إن تغيير أو تحويل الشكل التقليدي للكتابة لهو أمر مرهون بعمليتى الاختيار والتفرد بما لهما من دور فعال في الجمع بين القيمتين التركيبية/ النحوية، والصوتية/ الدلالية حيث تدعم هاتين القيمتين فواعل الإبداع في النص بما تحققه التراكيب المختارة من توازن ديناميكي، وحركة عميقة تضرب اللغة في صياغتها الثابتة العقيمة، وتنقل الكتابة نقلة جديدة تهز بثوريتها هياكلها القديمة.

وإذا كانت النتيجة التي توصلت إليها - سالفًا - محض تطور فعال لقراءة إبداع رائد من رواد الكتابة النثرية إلا أن القاعدة النقدية العامة تؤكد أن لغة المبدع وتراكيبه إنما تأتي من معين قراءته التي تخفي خلفها ترسبات عميقة تنطوي على معجم لغوي كثيف ومرن، وهذه المرونة تطفو على السطح حال الإبداع، وعندما يحتاج الأديب إلى دواله وأبنيته هذه فإنه «يملك حق الاختيار من بين هذه الأبنية لما يراه صالحًا وملائمًا لتشكيل دلالته الكامنة بداخله، كما أنه يمتلك...حق التعديل في هذه الأبنية خالقًا في النهاية نظامه اللغوي الخاص، الذي يختلف إلى هذه الدرجة أو تلك عن النظام المعتاد للغة العادية».(٥٠)

إن أهم شيء يمكن أن تلحظه في مسيرة الرافعي الإبداعية هو هذه النقلة التي رأيناها في إبداعه، حيث أصبحنا أمام تجربة تتشكل باستمرار وتتطور بفاعلية عبر البحث عن الصياغات المغايرة، ويمكن البرهنة على هذا الكلام من خلال هذا النموذج:

ولعمري أيها القمر إني لأشكو إليك بثي وحزني.

وأناجيك بأحلام النفس الإنسانية.

وإنك لتجيبني الجواب الصامت البليغ.

فتطرح أشعتك في قلبى آخذًا من بعضها قولًا وأرجع إليك بعضها قولًا(٥١).

فبرغم هذا الانبناء المتداخل في الجمل لديه، ورغم توزيعها بشكل غير كمي فإنها تنطوي على علائق فاعلة داخل أنظمة هذه الجمل، وهي:

ولعمري أيها القمر ⇦ إني لأشكو إليك بثي وحزني

إن جملة القسم الأولى من الممكن أن نتعامل معها كجملة قائمة بنفسها، لكن عندما تسند إليها الجملة الثانية يصبح السياق النغمي شبه متكامل في هذا السطر.

وأناجيك ⇦ بأحلام النفس الإنسانية.

هنا من الممكن الاكتفاء بالجملة الأولى لتحقيق العلاقة النحوية، ولكن دفع الرافعي بالجملة الثانية أضاف للسياق دلالة رحبة عبر استكمال النغمة الشمولية للأولى، وهو

ما لمسناه في باقي الجمل، التي عضدت بدورها التتابعي عملية الإسناد وأكسبتها قوة صوتية عبر تسلسلها وتكاملها.

هـذا ويدخل ضمـن عملية الاختيار السـابقة العنصر الاسـتبدالي ممـا يجعل الجملة الشـعرية تدخـل حيـز التوجيـه والانحراف واللذين يسـهان السـياق الـدلالي من أجل ملاحقة المعنى، وهو ما قد نلمحه في هذا النموذج: «أما إن في الحياة ملحًا وإن في الحياة حلـوًا وكلاهمـا نقيض، فالصريـح أن يُخلق منهما المسـتحيل وهو الملح الحلـو. .. فإن لم يمكن، فالممكن من الحقيقة للإنسان أن يستحيل الإنسان فيموت!»(٥٢)

إن الرافعي وهو بصدد الوصول إلى فكرته «المستحيل» قد جعل الحياة شيئًا ماديًّا يجمع بين أمرين «الحلاوة»، و«المرارة»، ولكنه لم يكتفِ بمجرد الوصول إلى الفكرة الأولى فكسر القاعدة الفكرية، واتسع بمحتواها النسقي دونما إخلال بالبعد الأجرومي ليصدمنا بالوصول إلى الفكرة العامة وهي الموت.

ويبقى شيء آخر في هذا المقام وهو أن التحقق النسقي عنده للوصول إلى المعنى(*) ربما يذوب عبر انكسار البعد الدلالي مثلما قد نرى في هذا النموذج:

«في بعدك لا أشعر بالزمن/ يفنى من الساعات والأيام/ بل مني ومن حياتي/ فأنا في بعدك أذوب/ أذوب فناء/ أي أذوب شوقًا/ وأفنى صبرًا/ وعمرًا/ بين كل ساعة وساعة».(٥٣)

فمع تحقق النسق الدلالي في الجملة الأولى إلا أنه لم يكمل دورته مع باقي الجمل؛ إذ إنه سقط باكتماله في الجملة الشعرية الأولى لتتوزع باقي الجمل بطريقة غير متوازية محققة وجودها عبر تسلسلها مع بعضها بطريقة متوالية.

وقد يحول بين تحقق النسق الدلالي في الجملة لديه بعض التراكيب التكميلية والتي قد نلمحها في نثره؛ حيث نرى أن هذه التراكيب قد تسهم في عزل الجانب الإسنادي لديه كما في مثل قوله:

«المسيح بدء وللبدء تكملة ، ما من ذلك بد»

«لا تكون خدمة الإنسانية إلا بذات عالية لا تبالي غير سموها»

الأمة التي تبذل كل شيء وتستمسك بالحياة جبنًا وحرصًا، لا تأخذ شيئًا، والتي تبذل أرواحها فقط، تأخذ كل شيء.(٥٤)

إن انكسار النسق في هذه الجمل قد أسهم في عزلها عن السياق ولكن تظل اللحظة/ الحالة في كل جملة منها تحتوي على بعض الإيقاع، وبذلك تتحقق الشعرية هنا وإن كانت ناقصةً نسبيًا.

إننا إذا كنا قد تحدثنا فيما سبق عن النص بوصفه بنيةً تامةً، إلا أن هذه البنيةً تتجزأ إلى عناصر كالصوت والكلمة والجملة مثلًا، وعندما تتجزأ فإن الأديب يلجأ إلى اختيار أفضل هذه العناصر في إبداعه، وهو في سبيله هذا يجعل لاختياره أكثر من تأويل وأكثر من دلالة.

وإذا ما تركنا عنصر الاختيار، وما يقتضيه هذا العنصر من خروج على العرف اللغوي عبر التمايز الأسلوبي الحاصل جراء انتقاء المبدع لألفاظه وتراكيبه التي تنم عن رؤى واضحة مرهفة - فإنه تفجؤنا جراء هذا الاختيار سمة أخرى من السمات التي تصطدم بالحس التقليدي وهي ما يمكن تسميتها «بالتفرد» والتي هي المحصلة الأخيرة لعنصري الاختيار والمجاوزة.

إن ديمومة التفرد لا تأتي عشوائية في إبداع الأديب، وإنما هي مقصودة ومستهدفة منه؛ إذ القدرة على الاستخدام اللغوي أو بمعنى أدق الصراع اللغوي الحاصل داخل ذات المبدع، وتأبيه على السير داخل منظومة الإنتاج اللغوي العام، وانفصاله عن التشابك بهذا الانتاج إنما مرده إلى الانقطاع الحاصل جراء ذوبانه داخل الأنساق اللغوية، والبنيوية؛ بغية الحصول على نسق معاكس أو مغاير يستطيع من خلاله وضع أنماط جديدة أو حتى ألفاظ جديدة رغبة منه في التفرد.

وليس من شك هنا أن التبحر في اللغة إنما هو شرط من شروط الشعرية، والأديب القارئ للغة العالم بأسرارها يظهر من خلال إبداعه، كما أنه يكون أقدر من غيره على استحداث علاقات جديدة في عالمه اللغوي عبر فواعل الإبداع القائمة على تبكير اللغة وتجذيرها لا تحديدها وتأطيرها والحكم في هذا أو ذاك إنما يرجع إلى المتلقي.

إن ما نستطيع أن نسميه هنا بـ «الأصـالة الأدبيـة» إنما هو معادلٌ لرسالة الشعرية والتي كثيرًا ما تضع الأديب بين حدين لا ثالث لهما إما الأصالة، وإما الاتباع، ولا أعتقد - بأية حال من الأحوال - أن يكون هناك أديب اتباعي نستطيع أن نحصل جراء أدبه على أيقونات جديدة للغة، ومن ثم فإن أول أمر يواجهه هذا الأديب من لائحة الاتهام الصادرة بشأنه هو أنه لم يستحدث أوضاعًا جديدة في اللغة من خلال تراكيبه، وربما يأخذنا هذا الطرح النظري المغري بالحديث عنه دون أن نحاول حصد بعض النماذج التطبيقية التي نحاول بها البرهنة على تفرد لغة الرافعي في كتابته النثرية من خلال هذه الإيماضة العجلى، ومن أولي المقتطفات التي نوردها قوله في أوراق ورده:

«لم يقولوا في لغتنا (أما قبل) كما أقول أنا يا حبيبتي، ولم تخطر لأحد قط...، ولكني أضعها من أجلك، وما أشك أنها ستكون عبارة معشوقة من أثرك وأثر الحب عليها: وأقولها لك ولا أرتاب في أن ألسنة المحبين سترمي بها في كل زمن مراميها عند كل حبيبة..».(٥٥) فاستخدامه لصيغة (أما قبل) قياسًا على (أما بعد) من قبيل التفرد الأسلوبي.

أيضًا استخدامه لكلمة الربيطة في السحاب الأحمر، حيث يقصد بها المرأة البغي التي تربط بأجر.(٥٥)

وفي وحي القلم نجد استخدامات جديدة عنده للغة كما في مثل استخدامه (الدخينة) بدلًا من(السيجارة) في مقالته «الأجنبية»(٥٦)، و(الندى) بدلًا من (القهوة(٥٧)، و(ائتفك لنفسه)(٥٨) بدلًا من (كذب واخترع).

نخلص مما ذكر إلى أن الرافعي كثيرًا ما يلجأ إلى بعض المظاهر الأسلوبية التي تمثل لديه ضربًا من ضروب الخروج عن المألوف وهو ما نراه في بعض نتاجه النثري عبر ظاهرة «الانزياح الأسلوبي» والتي استخدمها - في تقديري - لجعل لغته تعبيرًا غير عادي بما تتضمنه من ألفاظ وتراكيـب.

لقد عدَّ الكثيرون الفرق الذي يقع ما بين الشعر والنثر بمصطلحي المجاوزة أو الانحراف وهو ما يعنيه الدكتور صلاح فضل بقوله: «إن شعرية اللغة تعني خروجها

الفاضح على العرف النثري المعتاد، وكسر قواعد الأداء المألوفة لابتداع وسائلها الخاصة في التعبير عما لا يستطيع النثر تحقيقه من قيم جمالية[٦٠]، ومن ثم فإن ظاهرة الانزياح تبتعد بالنثر عن صفة التوصيل إلى صفة الإيحـاء والتأثيـر.

إن ظاهرة الانزياح الأسلوبي لا تمثل لدى الأدباء بشكل عام، والرافعي بشكل خاص باعتباره موضوعًا بحثيًّا نوعًا من الاحتيال لجعل اللغة تعبيرًا غير مألوف بقدر ما تمثل نوعًا من الفرادة والتميز الأسلوبي؛ إذ تنزاح الكلمة وتنحرف عن معناها الأصلي إلى دلالات أخرى مغايرة.

وتتجلى ظاهرة الانزياح في نثر الرافعي بوضوح في كثير من المقاطع كما في مثل قوله:

«وأينما يذهب الإنسان تلقته أسئلة كثيرة:

- **ما اسمك؟**
- **ما صناعتك؟**
- **كم عمرك؟**
- **كيف حالك؟**
- **ماذا تملك؟**
- **ما مذهبكِ؟**
- **ما دينك؟**
- **ما رأيك ؟**

ثم يبطل هذا كله عند القبر كما تبطل اللغات البشرية كلها في الفم الأخرس، و هناك يتحرك اللسان الأزلي بسؤال واحد للإنسان ما أعمالك؟»[٦١] فاستخدام كلمة «يبطل» انحرف بالمقطع السابق، وأزاحه عن معناه، وضمنه دلالة جديدة هي أن أسئلة القبر لا تقتصر على هذه الأسئلة فقط بل يضاف إليها سؤال آخر مهم وهو ما أعمالك؟، ولكن لا تبطل هذه الأسئلة، والدليل أن منها كم عمرك؟، وما دينك؟، وما مذهبك؟، وما رأيك؟.

ومن أمثلة الانزياح الأسلوبي عند الرافعي قوله أيضًا في السحاب الأحمر: « ما الفراق إلا تشعر الأرواح المفارقة أحبتها بمس الفناء لأن أرواحًا أخرى فارقتها، ففي الموت يمس وجودنا ليتحطم، وفي الفراق يمس ليلتوي؛ وكأن الذي يقبض الروح في كفه حين موتها هو الذي يلمسها عند الفراق بأطراف أصابعه»[٦٢] إن الانزياح - هنا - يعد من أفضل أنواع الانزياحات الأسلوبية في تقديري، لأنه جاء في سياق يتضمن تفسيره، ويلقي الضوء على مرامي المبدع فكلمة(يمس) الأولى انحرفت للدلالة على تحطيم الموت للوجود الإنساني، وكلمة (يمس) الثانية انحرفت للدلالة على طي الفراق للوجود وغايته وهو التواصل لا الفراق.

العوارض التركيبية في كتابة الرافعي النثرية

تحتل الدراسة الأسلوبية مكانًا متميزًا في الدرس النقدي الحديث؛ لكونها تعتمد على تحليل النصوص الأدبية تحليلًا يبرز جمالياتها، وقيمها الفنية والإبداعية انطلاقًا من التراكيب؛ والبنى اللغوية والبلاغية لهذه النصوص من حيث كونها تدرس كل ما يتعلق بالتراكيب من أجل الكشف عن طريقة التعبير الأدبي وكذا التعرض لمضمونه، وهو غاية ما يطمح إليه الدرس الأسلوبي الحديث - في تقديري -.

ويعد اختيار المبدع لبعض التراكيب دون غيرها أمرًا ليس مرهونًا بخطين داخل سياق العملية الإبداعية (خط المعجم، وخط النحو) بقدر ما هو مرهون بتوافر بعض العلائق والأشكال التعبيرية التي تتيح لصاحبها قدرًا كبيرًا من الإمكانات اللغوية والتعبيرية التي تنحصر ما بين خطين هما خط الرتبة التي يقصد بها -كما يقرر الدكتور تمام حسان-: «أن يكون للكلمة موقع معلوم بالنسبة لصاحبتها، كأن تأتي سابقة لها أو لاحقة عليها، فإذا كان هذا الموقع ثابتًا سُميت المرتبة محفوظة، وإذا كان الموقع عرضة للتغيير سميت غير محفوظة»[٦٣]. وخط الانحراف/ الإزاحة وهو ما نقصد به تلك الخاصة الأسلوبية التي تجعل لكل أديب تصرفه الخاص به الذي يميزه عن غيره من الأدباء، وما يقتضيه هذا التمايز من تقنيات لغوية، وتصرفات بلاغية مغايرة تبرز من خلال الصياغة الأدبية المعتمدة على بعض الظواهر التعبيرية التي تختلف في استخدامها من أديب لآخر من حيث العناية والتوظيف داخل المنظومة الفنية، وهذا الاختلاف يعد محور عملية الفن.

إن فاعلية النظام اللغوي -التي تعد ديناميكية اللغة فيه جزءًا أساسيًّا من هذه الفاعلية- يتيح للمبدع استثمار الفواعل والسلوكيات الإبداعية، وتوظيفها في أي

نص كيفما يشاء مراعيًا الجانب الآخر من ثلاثية الرسالة (المتلقي) ومحاولًا التغلب على معوقات الصياغة بمهارات الإبداع المتمثلة في هذه الفواعل وتلك السلوكيات، التي لا تخلو أية لغة من اللغات منها كما يختص كلُّ أديبٍ ببعض هذه العناصر التي تسم أسلوبه بسمة الخصوصية والتفرد.

وإذا كان المعجم اللغوي يعد من أهم الخواص الأسلوبية التي على أساسها يمكن الحكم على شعرية الأديب، فإن طريقة التعامل مع هذا المعجم أو ما يُعرف بالجانب الكيفي، وهو ما نعني به توظيف المبدع لهذه الألفاظ في تراكيب وأنساق لغوية هو ما يسمُ إبداعه بسمة الشعرية عبر الاستخدام المخاتل للغة.

ومثلما أن الأمر لا يقتصر على تغيير الاستخدام الفردي للمفردة، فإنه من البدهي أن يشمل هذا التغيير أو التجديد طبيعة الجملة، وطرائق تركيبها، وما يعروها من تقديم أو تأخير أو ذكر أو حذف...

ولو رحنا نبحث أبرز العوارض التركيبية في الكتابة النثرية عند الرافعي التي تعد أحد أهم المفاتيح للولوج إلى ميادينه الشعرية نجد أنها تتمحور حول عدد من الآليات والتقنيات التي أسهمت في بناء النص عنده، وإنتاج شعريته، ومن أهمها:

(١) التقديم والتأخير:

يعد مبحث التقديم والتأخير من المباحث الأسلوبية التي ارتبطت منذ نشأتها بالشعر؛ إذ وجدناه طرازًا بحثيًّا في العديد من الدراسات والأبحاث التي تناولت النتاج الشعري للعديد من الشعراء على مدى العصور.

وبوسعنا أن نعد هذا المبحث من أكثر مباحث الأسلوبية تحقيقًا للانحراف والانزياح؛ إذ «يقع في بؤرة مباحث الأسلوب الدائرة حول التراكيب، ويكتسب أهميةً خاصةً من حقيقة أنه يخضع في كل لغة للطابع الخاص بما يتعلق بترتيب الأجزاء داخل الجملة»[٦٣]، ولا يقتصر هذا الأمر على النظم فحسب بل إنه يتحقق بشكل ملحوظ في الكتابة الفنية؛إذ إنه من السلوكيات الإبداعية التي تمثل إحدى أهم آليات الاستثمار اللغوي لأي مبدع عبر التغلب على معوقات الصياغة التقليدية، وإعطاء الأديب ثراءً

أسلوبيًّا يمكنه من التصرف في إمكاناته اللغوية، إذ الحتمية في ترتيب القول الإبداعي تمثل بحق «عيًّا في اللغة وعجزًا قاهـرًا في اللسـان يحبس أنبل ما تشعر به النفس من حـس دقيق واختلاجة خفية».(٦٤)

وفي السياق ذاته وإذا كان الأصل في ترتيب الجملة نحويًّا - كما أسلفنا - هو مراعاة الرتبة، فإن العدول عن هذه الرتبة عن طريق بعض الآليات والتقنيات التي يأتي التقديم والتأخير على رأس قوائمها يعد من المرونة بمكان يلائم الإبداع؛ إذ إن «الجملة الشعرية - كما يقول الدكتور محمد عبد المطلب - لا تتميز بحتمية في ترتيب أجزائها»(٦٦)؛ ومن ثم ينتفي القول بأصل الرتبة في إبداع الكتابة الشعرية لأي غرضٍ من الأغراض.

ولو اقتربنا أكثر من تقنية التقديم والتأخير باعتبارها إحدى تقنيات إبداع الشعرية نجد بداءة أن الاهتمام بها وبدراستها لا يعد اهتمامًا آنيًا بقدر ما شكلت بحوث البلاغيين ودراساتهم والنقاد العرب القدامى عنها أصولًا وأغراضًا تشتمل على أسرار دقيقة، ومعانٍ جمالية عميقة، فهذا عبد القاهر الجرجاني يقدِّم لنا نصًّا شهيرًا يشير فيه إلى قيمة هذه التقنية ومدى أهميتها حينما يقول: «هو بابٌ كثيرُ الفوائد جَمُّ المحاسن واسعُ التصرُّف بعيدُ الغاية _لا يزالُ يفترُّ لك عن بديعةٍ ويُفضي بكَ إلى لطيفةٍ - ولا تزالُ ترى شِعرًا يروقُك مسمَعُه ويَلْطُف لديك موقعُه ثم تنظرُ فتجدُ سببَ أنْ راقك ولُطف عندك أن قُدِّم فيه شيءٌ وحُوِّل اللفظُ عن مكانٍ إلى مكان».(٦٧)

ولو نظرنا إلى نص عبد القاهر الشهير هذا ونصوص أخرى لابن الأثير في مثله السائر، والسيوطي في إتقانه... وغيرها نجد أنها تقف على قدم المساواة مع ما يوليه الدرس النقدي الحديث لهذه التقنية.

إن نقادنا المحدثين يرون التقديم والتأخير إحدى أهم نقاط التمايز الأسلوبي لدى المبدع، كما يعدونه من الخواص الفارقة التي ترتبط بمفهوم الانزياح الأسلوبي، حيث إن المبدع يتمايز عن غيره بمدى قدرته على استحداث علاقات طارئة في وحداته اللغوية عن طريق إمكانية الاختيار والتفضيل ما بين هذه الوحدات؛ إذ إنه يختار أنسب هذه

الوحدات ليعبر به عن المعنى الذي يريد التعبير عنه الذي يراه أكثر مواءمة لبنية النص وإيقاعه.

من كل ما سبق وغيره أدرك الرافعي أن الترتيب المحفوظ للجملة لا يخلق أسلوبًا أدبيًّا؛ ومن ثم اتجه إلى المخالفة والانزياح؛ لكي يمنح نفسه الحرية في تصريف الدوال اللغوية وفق رؤيته الأدبية الخاصة، ومن ثم عُني بالتقديم عناية بالغة فوردت شواهد كثيرة في نثره من تقديم ما حقه التأخير، أو تأخير ما حقه التقديم، وقد لاحظنا أن معظم هذه الشواهد تدور حول مقصدين:

(١) المقصد الدلالي.

(٢) المقصد الصوتي الإيقاعي.

أولًا: المقصد الدلالي:

يأخذ التقديم والتأخير عند الرافعي صورًا شتى تكشف عن جوانب عميقة من الناحية الدلالية، ومن هذه الصور:

١ - تقديم الخبر على المبتدأ:

ومن هذا قوله على لسان الشيخ عليّ: «وما ظنك بسعادة أولها حب النفس، وآخرها بغض الناس، ومن مقدماتها منازعة الفرد للمجموع، ومن نتائجها منازعة المجموع للفرد، ومن مبدئها درسُ الشر علمًا، ومن غايتها مزاولة الخبث عملًا، ولها اسم السعـادة وفيها معنى الشقـاء»[٦٨]. فالخبر هنا - الواقع شبه جملة - تقدَّم على المبتدأ؛ وذلك من أجل محاولة الرافعي إظهار المعنى الحقيقي لمفهوم السعادة وتأكيده.

ومن هذا النمط أيضًا قوله في مقطوعته النثرية «اليمامتان»:

على فسطاط الأمير يمامة جاثمة تحضن بيضها.

تركها الأمير تصنع الحياة، وذهب هو يصنع الموت!

هي كأسعد امرأة ترى وتلمس أحلامها.

إن سعادة المرأة أولها وآخرها بعض حقائق صغيرة كهذا البيض.[٦٩]

إن تقديم الخبر (على فسطاط الأمير) على المبتدأ (يمامة) فيه دلالة واضحة على مدى تعلق مارية بالأمير؛ إذ إنها قد تمنت أن يكون فسطاطه بمثابة بيت لها يحوي بداخله كل معاني الحب، والحنان، والأمان؛ ولذا قدَّم أديبنا الخبرعلى المبتدأ للدلالة على هذا المعنى وتأكيده.

٢- تقديم الفاعل على الفعل:

ومن هذا قوله: «طيف جاء الروح المهجورة بالحبيبة، فاستنشقها كأنها هي نسمة طائفة على روضة الورود، ومر بروحي التي جفتها هي وجرحتها مرورًا نعم لمس الشفة للشفة، وغمرها بمحاسن تملؤها ذوقًا رطيبًا، وتحول هو معها روح قبلة مشتهاة على انتظار طويل ففيه مسها ولذتها وحلاوتها»[٧٠]. حيث قدَّم الفاعل (طيف) على الفعل المسند (جاء)؛ ليدلل على مدى حبه لمحبوبته ولطيفها الذي بمجرد تقديمه يمثل دهشة للمتلقي وتشويقًا له لمعرفة ماذا سيأتي بعده.

٣- تقديم المفعول على الفاعل:

ومن هذا قوله: «...ثم كتبت ولكن بعد أن خالط فمي طعمُ الرصاص من كثرة ما غمست القلم»[٧١]، حيث قدم المفعول (فمي) على الفاعل (طعمُ)؛ ليدلل على مدى انشغاله بمحبوبته، وتعلقه بها واستغراقه في التفكير فيها حتى إن قلمه في حالة ذهوله هذه قد خالط فمه.

ومن تقديمه لمتعلقات الفعل على الفعل قوله:

في البدر ظهرت كلمة الألوهية: «أنا وحدي».

في وجه الحسناء تقرأ كلمة الألوهية: «أنا وحدي» فهل يمكن أن تقع الدميمة من الحسناء أقبح ما يقع ظلام القمر من نوره، فلا تكون في وجهها هي أيضًا كلمة الألوهية: «أنا وحدي»؟[٧٢]

لقد جاء التقديم السابق - في تقديري - من أجل زيادة الاهتمام بشأن المتقدم ولفت الأنظار إليه فضلًا عن إسهامه في إحداث التوازن العباري.

ثانيًا: المقصد الصوتي (الإيقاعي):

من الدوافع الصوتية التي أدت إلى نقض الرافعي للرتبة ولجوئه إلى التقديم والتأخير التزام عامل التوازي بين الجمل؛ إذ قد يتطلب هذا العامل إخضاع الجملة لتركيب معين مما يستوجب تقديم ما حقه التأخير، أو تأخير ما حقه التقديم ومن ذلك قوله: «أحببتها جميلة؛ لأوجدَ بها الجمال في معانيّ وذوقي، ورقيقةً؛ لأسيل منها بالرقة في عواطفي ونزعاتي، وظريفة؛ لأزيد بها في نفسي طبيعة مرح وابتهاج، ومتوازنة لتدخل في طباعي الانسجام والوزن وصحة التقدير...،وجذابة؛ لأجدَ بها المغناطيس الذي يجذبني في الإنسانية إلى مصدري الأعلى».(٧٢)

فالرافعي في المقطع السابق قد أخَّر الجمل:

- أوجد بها الجمال.
- أزيد بها في نفسي طبيعة مرح وابتهاج.
- تدخل في طباعي الانسجام والوزن وصحة التقدير.
- أجد بها المغناطيس.

التي كان من حقهـا التقديـم كالتالي:

- أوجد الجمال بها.
- أزيد طبيعة مرح وابتهاج بها في نفس.
- تدخل الانسجام والوزن وصحة التقدير في طباعي.
- أجد المغناطيس بها.

أقول: إن الرافعي قد أخَّر هذه الجمل التي كان من حقها التقديم من أجل تحقيق عامل التوازي ما بين الجمل وبعضها.

ومن نماذج هذا التأخير من أجل تحقيق عامل التوازي أيضًا قوله في وحي القلم:

«وفي السياسة مواعيد عجيبة؛ ومنها ما يشبه غرسَ شجرة للفقراء والمساكين، والتوكيد لهم بالإيمان أنها ستثمر رُغفاناً مخبوزة... ثم بعد ذلك تطعم فتثمر الرغفان المخبوزة حشوها اللحم والإدام.

وفي السياسة محاربة المساجد بالمراقص، ومحاربة الزوجات بالمومسات، ومحاربة العقائد بأساتذة حرية الفكر، ومحاربة فنون القوة بفنون اللذة، ولكن لو فهم الشبابُ أن أماكن اللهو في كل معانيها ليست إلا عذرًا بالوطن في كل معانيه!».(٧٤)

حيث إن تقديم الخبر، وتأخير المبتدأ - انطلاقًا من منهج التوازي اللغوي - قد أحدث تواصلًا ما بين المبدع والمتلقي؛ حتى إنه أدخل المتلقي حيز النص في دائرة شعورية متوحدة من خلال نبرة الخطاب المتوازية في المقطعين.

ومن نماذج إحداث التوازن الصوتي أيضًا قوله في السحاب الأحمر:

«من المرأة ما يحب إلى أن يلتحق بالإيمان،

ومن المرأة ما يكره إلى أن يلتحق بالكفر.

من المرأة حلو لذيذ يؤكل منه بلا شبع،

ومن المرأة مر كريه يشبع منه بلا أكل».(٧٥)

حيث قدَّم الجار والمجرور على متعلقه؛ مما أسهم في بناء التوازن في الأسطر السابقة.

ومنه قوله أيضًا في مقالته «وزدت أنك أنت»:

«في نفس عالم أحلام من خلف عينيك الذابلتين،

وفي نفسك عالم أسرار من خلق أفكاري المعذبة.

خرجنا كلانا بالحب والجمال من حد الإنسان إلى حد العالم.

وتحولنا كلانا بالهوى من حالة شخص إلى حالة عقل».(٧٦)

بالإضافة إلى تكرار التركيب في النص السابق فإن تقدم الجار والمجرور قد أحدث توازنا عباريًا وصوتيًّا عبر إحكام التماسك النصي (الحبكة اللغوية).

هذا وقد يستخدم الرافعي هذا النمط الأسلوبي؛ تجنبًا للثقل كما في مثل قوله:

«من المعضلات النفسية الممتنعة على الإنسان والوارثة منه معرفة العاشق المستهام صحة الرأي فيما إذا كان الجمال دليلًا على قوة الخالق أو دليلًا على ضعف المخلوق».(٧٧)

فتقديمه للجار والمجرور على المسند إليه (معرفة العاشق) جاء تجنبًا للثقل؛ من أجل دفع المتلقي إلى اليقظة والتنبيه عليه لمعرفة ما يدور حوله من المعضلات.

إن هذه النماذج - وغيرها كثير - قد أدخلت كتابة الرافعي النثرية دوائر الإيقاع؛ مما جعلت هذه الممارسات الإبداعية ذات صلة وثيقة بدوائر الشعرية؛ إذ كان على وعي بمراعاة مقتضيات الجانب الصوتي الذي يعد من أشد الجوانب التصاقًا بالمؤسسة الشعرية بعدما أصبح المقصد الصوتي وبلا ريب بديلًا مشروعًا عن المقصد العروضي.

وبعد ... فإن خاصية التقديم والتأخير قد أدت في نثر الرافعي غايتين مهمتين إحداهما: دلالية تمثلت في كثير من جوانبها في تشويق المتلقي، أو إبراز المقدم وبيان أهميته، والأخرى: صوتية تمثلت في إحداث التوازن في المقطع لدمج الإيقاع داخله، ولا نزعم أنه من خلال هذه الخاصية قد فصل بين الغايتين فصلًا حادًا بقدر ما تبين لنا تكاملهما في كثير من الأحايين وعدم تنافرهما.

الحذف:

يعد الحذف أحد أبرز عوارض التركيب في نثر الرافعي لما له من أهمية تتعلق بأبرز خصائص الإبداع الشعري: الدلالة، والإيقاع اللذين يمثلان القاعدة الرئيسة التي ينبني عليها المقطع/ النص الشعري، فثمة مستويات عديدة استثمرها الرافعي خلال تعبيراته اعتمد فيها على عنصر الحذف، واستثماره هذا لم ينبع من فراغ، وإنما جاء من كون هذا العنصر يرتبط بروح البلاغة كونها هي الإيجاز.

ولا يقتصر الأمر على أن الحذف مرتبط بالبلاغة التي هي الإيجاز فقط، بل هو مرتبط أيضًا بعنصر المتلقي الذي هو أحد عناصر الرسالة الأدبية في رؤية الرافعي الشعرية عبر تفعيل دوره ومشاركته في البحث عن العناصر اللغوية المحذوفة؛ ومن ثم فإن المتلقي هنا يدخل منطقة الأدبية بغية استحضار الغائب والبحث عن المفقود.

ويمكن أن نتذكر هنا شيخنا عبد القاهر الجرجاني حينما عدَّد لنا مزايا الحذف وبصمته الجمالية في النصوص عبر قوله: «هو بابٌ دقيقُ المسلك لطيفُ المأخذ عجيبُ الأمر شبيه بالسِّحر فإِنَّك ترى به ترك الذِكْر أفصحَ من الذكر والصمت عن الإِفادة أزيدَ

للإفادة وتجدُك أنطقَ ما تكونُ إذا لم تنطِقْ وأتمَّ ما تكون بيانًا إذا لم تُبِن»[٧٨]، وانطلاقًا من نص الجرجاني السابق يمكن لنا أن نعرِّف الحذف بأنه إسقاط بعض عناصر الكلام؛ اعتمادًا على الفهم ووضوح قرائن السياق ولكن لابد من وجود دليل على المحذوف.

والحذف من القضايا التي عالجتها البحوث الأسلوبية بوصفها انحرافًا عن نمط التعبير العادي انحرافًا يعمد إلى استثارة المتلقي، وإيقاظ ذهنه بما يحدث تفاعلًا بين المرسل/ المبدع والمتلقي، قوامه الإرسال الناقص من قبل المرسل، وتكملة هذا النقص من قِبل المتلقي»[٧٩].

وتتعدد مظاهر الحذف ومستوياته في الكتابة النثرية عند الرافعي، ويمكننا أن نلقي الضوء على بعض هذه العناصر كما يلي:

أ - حذف العنصر الاسمي.

ب- حذف العنصر الفعلي.

ج- حذف الجملة.

أ- حذف عناصر الجملة الاسمية:

ومن أمثلة هذا الحذف حذف المبتدأ كما في مثل قوله في رائعته «الصغيران»:

«ووثبت رجة القلب حين أبصرت الطفلين. صغيران ضلا من أهلهما».[٨٠]

وقوله في النص ذاتها:

«ولما وقفا - يقصد الصغيران - بإزائنا كان هذا الصغير يقلِّب في وجوه الناس نظرات يتيمة ترتد على قلبه آلامًا لا رحمة فيها؛ إذ يشهد وجوهًا كثيرة ليس لها ذلك الشكل الإنساني المحبوب لا يعرفه الطفـل من كل خلق الله إلا في اثنين: أمه وأبيه».[٨١]

حيث إن الحذف وقع في سياق الجملة الاسمية (حذف المبتدأ) والتقدير: هما صغيران في المقطع الأول، وهما أمه وأبوه في المقطع الثاني.

ومن أمثلة حذف الخبر قوله: «لولا هذا الابتسام في هؤلاء الأطفال - وإنه على أفواههم كالنبض في قلوبهم - لما نفعتهم نافعة في تحصيل النمو للجسم، والصبر للطبيعة، والاستقرار للعاطفة»[٨٢]. فتقدير الكلام هنا لولا هذا الابتسام موجود.

ومن أمثلة حذف المفعول المطلق قوله: «قالت: كلا، ما تبلغ بين الغفلة هذا المبلغ، ولقد درست وبحثت، وفي هذا الرأس ما في رأس رجل عالم فلا تظن غيره، ولكن إن أجن لا أجني إلا على نفسي، وهي لي وحدي وأنا حرة كيف أتولاها، أفأنت رادي إلى العبودية؟»[٨٣]. إن تقدير الكلام في هذا المقطع «ولقد درست درسًا وافيًا، وبحثت بحثًا جيدًا»، فحذف المفعول المطلق بالإضافة إلى صفته.

ب- حذف عناصر الجملة الفعلية:

ومنه حذف الفعل كما في مثل قوله: «وإذا جمالها قد استحال في عيني»[٨٤] حيث حذف الفعل (استحال)، ودليله وجود إذا، حيث إنها تدخل على الأفعال.

وقد يحذف الرافعي الفاعل كما في مثل قوله: «إذا دفن تاريخ امرئ فإنما تفتح له لعنة بغيضة من لعنات الناس وتهال عليه ألفاظ بغيضة من الاحتقار فيثوى من ذلك في قبر أبدي»[٨٥]. حيث حذف الفاعل وبرز نائبه الذي هو مفعول به سابق باعتباره العنصر الفاعل في الدلالة على المراد، فسياق الكلام هو قدح الأغنياء المتكبرين.

جـ- حذف الجملة:

ومنه سؤال الرافعي لرجل مصري كان مغتربًا في أوروبا لفترة طويلة بقوله: «سألت هذا الفتى مرة: «أنت مصري؟» قال: «ووطني صميم».[٨٥]

حيث حذف الجملة المعطوفة عليها، وتقديرها «أنا مصري» ويُفهم ذلك من سياق السؤال.

وقد يمتد الحذف عند الرافعي لعبارة كاملة كما في مثل قوله: «الحبيب من تلتهمه بكل حواسك؛ فإذا رأيته فقد رأيته وسمعته وذقته ولمسته وشممته، والبغيض من تقئيه من كل حواسك»[٨٦]، حيث حذف عبارة (فكأنك لم تره، ولم تسمعه، ولم تذقه، ولم تلمسه، ولم تشمه)، وقد قام الحذف بترك مساحة لذهن القارئ لتخيل ما تم حذفه.

ومن جملة ما تم تمثيله للحذف عند الرافعي يمكن القول بأنه يعد إحدى أهم الوسائل والتقنيات التي ساعدته على بناء أسلوب إبداعي يتميز بالكثافة والإيجاز معًا،

كما أنه من قبيل إشراك المتلقي في عملية بناء النص عبر تخيله للأيقونات المحذوفة التي يتم اكتشافها غالبًا عن طريق الدلالة المقصودة من سياق التعبير اللغوي خلافًا لما تتميز به هذه التقنية من فلسفة خاصة من بين أدوات وتقنيات الأداء الشعري تكمن في ثنائية الحضور/ الغياب، وما تضفيه هذه الثنائية على الجملة من إشعاع تتطلبه الشعرية، بل إنها في تقديري من أكثر فنون القول حاجة إليه.

وبعـد، فإن مجموع التغيرات في لغة الرافعي بصفة عامة وجملته الأدبية بصفة خاصة قد حررت السياق من ارتباطه المعجمي والوضعي، وردته إلى ارتباطات أخرى تتعلق بالناتج الدلالي والإبداعي، وعن طريقهما تم استحضار طرفي الاتصال (الدال، والمدلول) لإضفاء طابع جمالي عليهما، وعلى هذا يمكن اعتبار هذه التحولات/ الانحرافات أكبر دليل على شعرية كتابته، حيث إن بينهما نوعًا من تبادل التأثير والتأثر؛ إذ إن العلاقة بينهما علاقة أزلية جدلية.

الإيقاع، ودوره في إنتاج الشعرية

يظل الاهتمام بدراسة الإيقاع في ميدان الإبداع الأدبي أمرًا ضروريًّا مقترنًا بالنثر من دون الشعر، خاصة بعدما انحصر اهتمام الباحثين والنقاد بالمعادلة التي تحكم بأن الصوت + الموسيقى = الشعر، واتجاههم إلى إبراز القيم الجمالية المؤثرة في الشعر، وإن كان هذا لا يلغي بأية حال من الأحوال دراسة موسيقية الشعر.

إن الفارق ما بين درس الإيقاع النثري، والموسيقى الشعرية لا يكمن إلا في استثناء الوزن كخاصة نظمية للشعر، كما أنه ليس مكونًا شعريًا بل هو مكون لماهية الشعر، ومن بعده تتماهى الفروق ما بين الدرسين لينال كل منهما نصيبه من الإيقاعية والموسقة، وهو الأمر الذي حدا بالكتابة النثرية إلى الاقتراب من مقومات الشعر.

وإذا كان الأمر في لغتنا العربية من حيث انقسام التراكيب اللغوية واقع بين حدين إما الشعر (الكلام الموزون المقفى)، وإما النثر الذي أدخل إليه رواد النهضة خاصة من أدباء البيان كثيرًا من أساليب الشعر ومنازعه من حيث المعاني، والعاطفة، واللغة...، وتحت ضوء هذا التقسيم يصبح النثر بقوالبه اللغوية القريبة إلى الشعر ليس أسهل من إبداع النظم، بل إن موسيقى النظم قد تكون أسهل منه من حيث إن لها ضوابط عامة تحكمها وأوزانًا وقوافي تقربها أو تبعدها عن منطقة الشعر، على النقيض من إيقاع النثرية الذي لا يخضع لأي قوانين أو مسارات محددة، بل لكل كاتب من كتَّابه الحق في استحداث مساراته وتحديد اتجاهه ومذهبه في الكتابة.

إن للإيقاع دورًا حاسمًا في التفرقة بين ما هو شعري وما هو غير شعري كونه يتصل بالزمن لتصبح صيرورته دليلًا على أن عناصره، تمتد لتتداخل مع كافة آليات النثر؛ ومن

ثم تغدو عنصرًا مهما في تشكيل اللغة، وفي تكوين الصورة، وفي تشفير الرمز...، وفي غيرها من الآليات والتقنيات الشعرية التي يخامرها الإيقاع وينسرب فيها.

ولو أردنا أن نقترب من عنصر الإيقاع في الكتابة النثرية عند الرافعي نجد أنه ينبغي علينا النظر أولًا إلى لغته ومدى ملاءمة أو مناسبة الألفاظ لمواقعها التي ترد فيها؛ لأن الإيقاع لا يمكن فصله بأية حال من الأحوال عن الاستخدام اللغوي الذي ينتجه.

ولو رجعنا إلى رؤية الرافعي الأدبية نجد أن الإيقاع عنده يمثل «تأليف المعاني بالألفاظ، فهي في الحقيقة داخلة تحت القطعة الأدبية الأخاذة؛ لأن هذه القطعة تكون مقروءة أومسموعة في تأليف الكلام وتأليف الأصوات - كما يقول-».[٨٨]

إن لعنصر الإيقاع دورًا مهمًّا في نثر الرافعي، وقد كان يحتفي به احتفاءً كبيرًا حتى «إنه ليقف -كما يقول العريان - عند بعض الجمل من إنشائه برهة طويلة يحرك بها لسانه حتى يبلغ بها سمعه الباطن، ثم لا يجد لها موقعًا من نفسه فيردها وما بها من عيب؛ ليبدل بها جملة تكون أكثر رنينًا وموسيقى، وكان له ذوق فني خاص في اختيار كلماته، يحسه القارئ في جملة ما يقرأ من منشأته»[٨٩].

هذا وقد ربط الرافعي بين الإيقاع والسحر، والتصوير، والإيحاء مقررًا أن الشعر إنما «هو تأليف موسيقي لا تأليف لغوي»[٨٩]، ويتابع الرافعي دور الموسيقى في الكلمة النثرية من حيث هي «قوام عبقرية الكاتب متى تهيأت له تلك العبقرية»[٩١].

ولعل ما دعَّم عنصر الإيقاع في نثره هو أنه بدأ شاعرًا، وظلت مقومات الشعرية بذاته المبدعة على نحو ملحوظ، وفي أواخر حياته الأدبية بوجه خاص أدخل الجرس الموسيقي والألفاظ الرنانة إلى قاموسه المعجمي كما أدخل عنصر الجمال والخيال إلى أدبه أيضًا، بل لا أبالغ القول إنه اعتنق مذهب الأدب الحسي.

ويرى الدكتور شوقي ضيف أن الرافعي كان يعتمد على موسيقى داخلية تهتم بالإيقاع ومدى تناغمه مع اللسان والأذن، وهي موسيقي يتدخل فيها الذوق والإحساس لدرجة كبيرة.[٩٢]

كما يؤكد مصطفى نعمان البدري «أن المرء يحس بوزن خاص في مقالته البيانية على نحو متفرد لم يتهيأ له خليل آخر كالفراهيدي ليكشف لنا عروضه وأوزانه».[٩٣]

ولابد لنا أن ننبه - هنا - إلى أن بعض الدارسين قد يعتقد - في هذا المقام - أن كلامي هذا عن إيقاع الرافعي قد يكون فيه نوع من المبالغة أو التحيز في ضوء ما اشتهر به الرافعي من صمم مبكر؛ ومن ثم فإن إحساسه بالصوت والإيقاع ورنين الألفاظ أمر شبه مفقود، ولكن هذا الأمر لا يحدث مع عملية الكتابة، حيث الصنعة والتهذيب والتنقيح، كما أن صممه لم يكن مرضًا موروثًا معه، وإنما هو عرضٌ ألم به في حياته وبعد صباه. وهو ما يحدثنا عنه بشكل أفضل مؤرخ سيرته بقولـه: «وأحس الرافعي آثار هذا الداء- أي التيفويد- يوقر أذنيه...، وأخذت الأصوات تتضاءل في مسمعيه عامًا بعد عام...حتى فقدتْ إحدى أذنيه السمع، ثم تبعتها الأخرى، فما أتـم الثلاثين حتى صار أصمَّ لا يسمع شيئًا مما حواليه».[٩٤]

مما سبق يتضح لنا أن أثر الصمم الذي كان عرضًا ألم به لم يمنعه من تذوق رنين الكلمات وتتابع الأصوات، وتعادل الفقرات، وتوازن التفعيلات، بل كانت مقدرته الإيقاعية حاضرة حضورًا بينًا وقد لمحناها في إبداعه النثري بشكل ملحوظ.

ولو تجاوزنا هذه المسألة لنقترب قليلًا مما وضعه الباحثون المحدثون للشعر من مظاهر تدل عليه في النص عندهم التي منها « أن تتوافر في ألفاظه صفة التجانس بين اللفظ والمعنى، وذلك بأن يكون اللفظ رقيقًا في موضع الرقة، قويًا عنيفًا في موضع القوة، والعنف، وأن تتوافر فيه صفة الجرس الموسيقي، وألا يكون اللفظ مبتذلًا أو كثير الشيوع لا يرتاح إليه الذوق الشعري[٩٥]؛ لنرى موقع النثر الرافعي من هذه المظاهر نجد أنه وبتسليط مرآة النقد على نثره أن ما يؤخذ عليه منها هو ما كان يتخلل نثره في بعض الأحيان من نتوءات مفرغة من الإيقاع، ولكنه كان في تقديري تفريغًا أشبه بمساحة التربص أو التأهب لدفقة إيقاعية جديدة بحيث يتنامى هذا الإيقاع مرة بعد أخرى، ويشكل نفسه على مستويات مختلفة جزئيًّا.

إن الأداء الإيقاعي - حقًّـا - هو أروع الخصال في كتابة الرافعي النثرية - بغض النظر عما يعتوره كما أسلفنا من بعض العبارات المفرغة من الإيقاع -، وأول ما يروعنا من خصال كتابته صياغتها البارعة التي تتردد بين الجزالة الرصينة والرقة السلسة.

بداية يفاجئنا الرافعي بما اصطلح على تسميته بـ «الهدوء الشعري» وهو ما يقصد به البعد عن الصخب والتعبير المباشر، فنراه يقول عن أسلوب علي محمود طه: «وأسلوب شاعرنا أسلوب جزل، أو إلى الجزالة، وتبدو اللغة فيه وعليها لون خاص من ألوان النفس الجميلة يزهو زهوه فيكثر منه في النفس تأثيرها وجمالها، وهذه هي لغة الشعر بخاصته.(٩٦)

إن الإيقاع الداخلي يقوم بدورٍ إضافيٍّ في توفير الثراء الموسيقي للنص؛ ومن ثم يصبح خصيصة الشعرية الأولى، وهو ما حققته اللغة عند الرافعي إلى حد كبير، فإيقاعها اللغوي المتميز ناتج عن البنية اللغوية الخاصة التي تميزت بها كتابته، وهو ما نلحظ أثره الواضح في لعبه بالألفاظ أو ما يعرف بخاصية « تقليب المعاني»، والمطلع على نثر الرافعي يجد أن هذه الظاهرة تمثل انتشارًا ملحوظًا لديه، وأمثلتها كثيرة فنجده في حديث القمر مثلًا يقول: «وآه يا قمري الحبيب بل يا حبيبي القمر».(٩٧)

كما نراه في أوراق ورده يقول:

فيك المعاني التي تقول: أين كلماتي؟

وفيَّ أنا الكلمات التي تقول: أنت معاني !

في نفسي عالم أحلام من خلق عينيك الذابلتين.

وفي نفسك عالم أسرار من خلق أفكاري المعذبة.(٩٨)

وقوله أيضًا في السحاب الأحمر: «الهاوية في الطبيعة، والساقطة في الإنسانية، كلتاهما أرض كالمرأة وامرأة كالأرض».(٩٩)

وفي مثل قوله أيضًا: «صارت اللؤلؤة في هذا المنطق الشعري هي امرأة الأعماق المظلمة وعادت المرأة الحسناء لؤلوة الأعماق السماوية المضيئة».(١٠٠)

إن التلاعب الأسلوبي بتقليب المعنى الواحد عبر تقليب ألفاظه أو اشتقاق معنى آخر من الألفاظ نفسها بتغيير سياقاتها وعلاقاتها – هو خصيصة أسلوبية تطرد في أكثر كتابات الرافعي كما في مثل قوله:

« وبدا الصباح عليها بمعاني الرياض، وعلى الرياض بمعانيها».

« فإذا هو من الآخر بعيد على قرب قريب على بعد».

«واللغة ألفاظ مفسرة بما تلبسه وهذه تفسر بها يلبسها».

«فهو يبكي صابرًا ويصبر باكيًا».

ومثلما أن الرافعي قد استخدم هذه الخصيصة لإيجاد إيقاع ما، فإنه استخدم خصائص أخرى أيضًا من أجل الغرض نفسه، ومنها خصيصة «الترادف» التي جاءت عنده للدلالة على عمق معرفته وتبحره في اللغة، ومن أجل تحقيق خاص للإيقاع أيضًا كما في مثل قوله:

«أكتب وكأن يدًا من وراء المادة تمسح على قلبي فأجد ثقلة وفترة وأستشعر حنينًا وشوقًا، وأحس هذا القلب ينازعني إلى قوم ذهبوا بلا رجعة، وفارقوا بلا وداع، وغابوا عنا بلا خبر».[١٠١]

ولعل ما يصنع الجرس الإيقاعي في النثر الرافعي أيضًا **الفعل المضعف** بما له من دور في إثراء خصوصية التشكيل اللغوي، وإثارة التوتر في النص عبر روافد عقلية، وحسية مرتبطة بالواقع النصي للحدث الشعري كونه مركز الدلالة داخل الجملة؛ ومن ثم يصبح هذا الفعل قادرًا على كسر هذا النمط الرتيب، ومن أمثلة هذا قوله: «نالت مني رسالتك يا عزيزي، وما كنت ظالمًا ولقد ظلمت؟ جاءتني سطورك جملًا جملًا فانصبت على قلبي انصبابًا فغشيته من حروفها بموج أسود كالظلم. لك الله أن تحسبني هالكًا، تقول إن روحي محمومة بتلك الفتاة وإني في حاجة منك إلى علاج مر».[١٠٢]

ولا يقتصر الأمر على الفعل المضعف كأداة لخلق الإيقاع خاصة الصوتي عنده، بل إن هناك أدوات أخرى لديه منها ما يمكن تسميته بـ «**التتابع التركيبي**» الذي يسهم في خلق هذا الإيقاع – أيضًا – كما في مثل قوله:

«أفتحزن أيها الفقير على أنك تشتري بعمرك هناء القلب، وعافية الجسم، ومحبة الناس، وثواب الله، وابتسامة الموت ؟».[١٠٣]

ونرى هذا التتابع أيضًا في مثل قوله في رسائل الأحزان:

«فوالله ما كان أمرها على ما رجمت، وإنها لأبلغ ذات لسان وأبرع ذات فكر، وأروع ذات نفس، ولو كنا سليلي أبوة ما شهدت لها بأكثر من هذا حرفًا، ولو كان دمي من أعدائها ما نقصتها من هذا حرفًا».(١٠٤)

هذا، وقد يلجأ الرافعي في سبيل إنتاج إيقاع داخلي متميز إلى استخدام أكثر من أداة لغوية لكي يضيف إلى جمله كثافةً وعمقًا، ومن هذا مزجه أداتي التعجب والنداء بتقنية التكرار كما في مثل قوله في مقالته اجتلاء العيد:

« فيا أسفًا علينا نحن الكبار، ما أبعدنا عن سر الخلق بآثام العمر!

وما أبعدنا عن سر العالم بهذه الشهوة الكافرة التي لا تؤمن إلا بالمادة.

ياأسفاً علينا نحن الكبار ! ما أبعدنا عن حقيقة المرح!

تكاد آثامنا والله تجعل لنا في كل فرحة خجلة..».(١٠٥)

ولعل ما يقرب لغة الرافعي خطوات من خصيصة الإيقاع هو أن سجله يمتلئ بمصطلحات الرقة والعذوبة رغم هيمنة بعض الحقول الدلالية عليه، وهي لا تخرج عن حقل الذات، وحقل العروبة والقومية، والقضايا الاجتماعية والفكرية بهمومها وأبعادها، ولكن رغم كل هذا يظل السجل اللغوي ذو البصمة الذاتية/ الوجدانية هو الذي يطغى على إبداعاته وكتاباته ولكنها لاتمثل انفصالًا أو نشازًا غريبًا بقدر ما تمثل توحدًا بشكل أو بآخر مع مرجعيته الدينية والقومية.

والقارئ في نثره بوجه عام، ونثره الوجداني بشكل خاص يلحظ ظهور تقنيتين تعبيريتين تؤثران في الإيقاع الصوتي والدلالي عنده بشكل لافت للنظر، وهما: السجع والتجنيس، فالقارئ لنثره يجد أنه يهتم اهتمامًا واضحًا «بالسجع» بجعله أداة للتعبير عن انفعالاته؛ إذ هو من العدد الإيقاعية المهمة في النثر- بوجه عام - ولا يعادل أهميته في الشعر إلا عدة القافية ولكن شريطة أن يحسن الأديب استخدامه، ويكون ناتجًا عن الموقف الإبداعي، أو بمعنى أدق يكون وليدًا للمعنى ولا أثر للتكلف فيه، ومن هنا

«وإذا أحكم توظيفه - كما يقول محمد الهادي الطرابلسي- في النصوص فإنه يخرج من باب المحسنات اللفظية إلى باب المقومات الفنية، ويصبح في كثير من الحالات عنصرًا فاعلًا في المعنى قدر فعله في المبنى».(١٠٦)

ولعل من أقصر التعريفات التي تطالعنا عن مفهوم السجع هو ما نستقيه من جملة مباحث ضياء الدين بن الأثير التي يقرر فيها أن «الكلام يكون مسجوعًا بتواطؤ الفواصل النثرية على حرف واحد»(١٠٧). ولو تجاوزنا هذا الطرح النظري جانبًا؛ بغية الاقتراب التطبيقي من نصوص الرافعي النثرية نجد أن هذه التقنية قد وُجدت بشكل ملحوظ في كتاباته وخاصة الأولى كما هي في «حديث القمر»، و«المساكين».

يقول في مساكينه واصفًا حال الفقير:

«إذا كدح في العمل طوال يومه فقوت هذا اليوم عليه كثير، وإذا لم يجد ما يطعمه الجوع فأطعمه من جسمه فذلك عليه يسير».(١٠٨)

والناظر في «المساكين» للوهلة الأولى يجد أمثله عديدة للسجع عند الرافعي، ومنها قوله أيضًا: «فما السابح في البحر إذا أراد أن يقيد الموجة العاتية بالحبال، ولا المصروع إذا حاول أن يدفع بيده أفزعه من جـن الخيال، ولا الطفل يبتغي أن يمسك القمر في الماء، ولا المجنون يتطاول فيقتلع النجم من السماء بأقدر ممن تبغضه المرأة إذا زعم القدرة على إرغامها، وتصريف زمامها، ومن تمضغه المرأة إذا زعم القدرة على إسكانها، والسلامة من بركانها...ومن تحقره المرأة إذا زعم القدرة على إسقاطها والقوة على التقاطها».(١٠٩)

من الواضح في المقطوعة السابقة أن السجع يسير على وتيرة واحدة من حيث العلامة الإعرابية (وهي الجر)، ومن حيث ثراء الجانب الصوتي أيضًا؛ مما كان له الأثر البالغ في نظم الجملة في هذه المقطوعة.

وفي السحاب الأحمر نلمح السجع في مثل قوله:

«إذا كثر هذا السواد- يعني المنافقين- في شعب رأيته لا يحسن من الحياة إلا الأسباب التي يقتل بها نفسه إن كان قويًا، ولا يهتدي لغير طرق الفقراء إن كان غنيًّا ولا ينفع إلا أعداءه إن كان شعبًا ذكيًا، ولا يعمل إلا على السخرة لغيره إن كان عامـلًا فتـيًّا».(١١٠)

إن توالي الأسجاع الخمسة في هذا المقطع - رغم قصره - قد أشاع جوًّا إيقاعيًّا متناغمًا؛ فخرج بعباراته - أي المقطع - إلى حيز التقفية.

ومن جميل سجع الرافعي في أوراق الورد قوله:

«ولكم كنت أتخيل إذ أجلس معها وأقلب عيني في محاسنها ومفاتنها- أن أظافرها المصقولة الملتمعة إن هي إلا لؤلؤ من جوهر جسمها، وأن الحلي على هذا الجسم الجميل إن هو إلا شعل تتوهج من ضوء لحمها، وتورد دمها لا من ذهبها وجوهرها»[١١١]. حيث تكررت الهاء في هذا المقطع تسع مرات، وكأنه يحاول في هذا المقطع استحضار صورة الحبيبة، وإظهارها للمتلقي لينشغل بها كما انشغل بها الرافعي نفسه.

وبعد، فإن من أهم ميزات السجع عند الرافعي هو الارتباط بينه وبين الوظائف النحوية لعناصر الجملة لديه؛ حيث إنه لم يخل بالأدوات والإجراءات الإنتاجية للنص وفق القواعد والوظائف النحوية من جهة، والقيمة الفنية والجمالية التي ينتجها السجع في الجملة لديه من جهة أخرى.

أما الظاهرة أو التقنية التعبيرية الثانية التي أسهمت في خلق إيقاعه النثري أيضًا فهي **التجنيس**، وهو يعني «أن يكون تركيب الألفاظ في الكلام من جنس واحد»[١١٢]، وهذه الظاهرة تنتشر في كتابة الرافعي النثرية بشكل ملحوظ إذ يعتمد عليها اعتمادًا يبلغ بالنثر لديه مقام الشعر فيما يتعلق بعنصر الإيقاع.

وترجع أهمية التجنيس إلى كونه من أشد الظواهر التعبيرية تأثيرًا في الإيقاع الصوتي والدلالي، كما أنه من أهم فواعل الإيقاع النثري، و«من ثم تدخل هذه الظاهرة دائرة الشعرية، وبخاصة إذا كان هناك توافق بينها وبين حركة الذهن في وقفاته ومواقعه المختارة، أو بمعنى آخر: إذا شكل طرفا التجنيس بنية واحدة خالية من التعارض الذي يقيم حاجزًا» [١١٣]. وخلال ذلك تعلو الشعرية أو تهبط؛ لأن ضغوط البنية التجنيسية قد تكون ضعيفة الأثر على المتلقي فتضعف استجابته لها، وقد تصل ضغوطها إلى درجة عالية فتتم الاستجابة في أكمل صورها.

وتكمن مهمة التجنيس الرئيسة في كونه يكثف الإيقاع في النص وخاصة عندما يكون تامًّا - أي تام الاتحاد الشكلي غير ناقص - كما في مثل قول الرافعي: «وكان أبوه

من الأمراء الذين ولدوا وفي دمهم شعاع السيف، وبريق التاج، ونخوة الظفر، وعز القهر والغلبة، ولكن زمنه ضرب الحصار عليه وأفضت الدولة إلى غيره، فتراجعت فيه ملكات الحرب من فتح الأرض إلى شراء الأرض، ومن تشييد الإمارات إلى تشييد العمارات، ومن إدارة معركة الأبطال إلى إدارة معركة المال».(١١٤)

فالتجنيس في هذا المقطع بما فيه من تكرار الملامح الصوتية ذاتها... بدرجات متفاوتة في الكثافة يهدف إلى إحداث تأثير رمزي عن طريق الربط السببي بين المعنى والتعبير عنه «حيث يصبح الصوت مثيرًا للدلالة».(١١٥)

ومن أمثلة التجنيس أيضًا عنده قوله في مقالته «اجتلاء العيد»:

«هؤلاء الأطفال السعداء الذين لا يعرفون قياسًا للزمن إلا بالسرور وكل منهم ملك في مملكة، وظرفهم هو أمرهم الملوكي».(١١٦)

ومن نماذج التجنيس الفاعلة في إيقاع النص النثري قول الرافعي:

«المال الكثير حاجات كثيرة، وحاجات هذا الإنسان الضعيف معدودة محدودة، ومهما حاول وزاول فإنه لن يعدو حده الطبيعي».(١١٧)

فالتجنيس بين الكلمات المتجاورة (معدودة _ محدودة، وحاول _ زاول) خلق أثرًا إيقاعيًّا في النص؛ إذ قام على الاتحاد والتجاور والعطف، وهو الأمر الذي عمل على انحصار الخلاف الحرفي بين حرفي العين والحاء، والحاء والزاي.(١١٨)

بالإضافة إلى ما مر من الإيقاع النثري فإن الرافعي يعد - في تقديري - رائدًا من رواد الاتجاه الانسيابي في الكتابة النثرية، حيث يطلق للتفعلية الواحدة العنان مع القدرة الفعالة على تعادل فقرات الكلام، وإنتاج وحدات نغمية بطريقةٍ هندسيةٍ أسهمت بشكل كبير في منع النص من التماهي والتفكك.

وقد رُقى هذا الاتجاه بنصوص الرافعي النثرية إلى مصاف الشعرية بما يقرر له مقدرة إبداعية عالية خرجت بنصوصه من عتمة التكلف والاستكراه إلى إشعاع التلقائية والشفافية؛ إذ نراه يحدث توازنًا داخل فقرات نصوصه بما يقرب لنا نقاط التماس

الإيقاعي ويبعدنا عن النثرية المحضة، بيد أن هذا الاتجاه لا يظهر بشكل واضح إلا مع موضوع واحد من موضوعاته الكتابية ألا وهو الأدب التأملي الوجداني؛ إذ نرى ميله الواضح فيه إلى الانسياب الفكري، والابتكار التصوري المتحرر من سيطرة النزعة العقلية، وإعمال المنطق.

هذا، وقد يدعي بعض الأدباء ريادته لهذا الاتجاه وسيطرته عليه(١١٩)، وفاتهم أن الرافعي قد راد هذا الاتجاه قبلهم بكثير نظريًا، وتطبيقًا:

نظريًّا:من خلال دعوته إلى ما أسماه بـ «الهدوء الشعري»، و«الانسياب الشعري».(١٢٠)

وتطبيقيًّا: من خلال إبداعه النثري الذي عبر به إلى إطلاق التفعيلة الواحدة من خلال الجمل الأدبية المتحررة، وهو ما نراه في مثل قوله في قصيدته «معاني التنهـدات»:

«أتدري أيها الحبيب ما هي رغبتي؟

هي أن أراكَ حين تتلقى رسالتي وتتلوها

لأرى حقيقتك كيَف تكون وليس أمامك إلا حقيقتي،

ولأرى بنفسي كيف تكون نفسي مكتوبة،

ولأعرف: أنا أرسل إليك كلماتي أم خفقات قلبي،

ولأنظر كيف تخرج لك أسرار الكلمات من الكلمات؟

لأرى، وأعرف ، وأنظر».(١٢١)

إن قصيدة معاني التنهدات تمضي على شاكلة هذا المقطع من التساؤلات الذاتية والوجدانية في شكلٍ انسيابيٍّ متدفق وكأنها تتعامل مع نفس المتلقي عبر رقي أدائها، وسمو أغراضها، تتعامل معه بما يشبه موجات المَدّ والجزر ولكن في غير حدة.

هوامش الفصل الثاني

(١) الحيوان: دار المعارف للطباعة والنشر. سوسة. تونس: ٣/ ٣٦٦.

(٢) مدرسة البيان في النثر الحديث. ص ١٠٢.

(٣) وحي القلم: ٣/ ٣٠، ٣١.

(٤) ينظر: حياة الرافعي. ص ١٨٤.

(*) مقدمة الرافعي لكتاب شرح أدب الكاتب للجواليقي. مكتبة القدسي ١٣٥٠هـ. ص ٣.

(٥) الشعر العربي المعاصر في مصر، دار المعارف، القاهرة، د.ت. ص ١٥٠.

(٦) وحي القلم: ٣/ ٢٥٦.

(٧) اللغة والحضارة: مصطفى مندور. دار الفكر العربي ١٩٩٤م. ص ٨٩.

(٨) نقد النقد: تودوروف ترجمة سامي سويدان – دار الشئون الثقافية – بغداد. ص ٢٤.

(٩) منهاج البلغاء وسراج الأدباء. الدار التونسية . ص ١٢٤.

(١٠) شعرية النص الصوفي عند محيي الدين بن عربى: سحر سامي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٥م. ص ٧٧.

(١١) الرؤية والعبارة «مدخل إلى فهم الشعر»: عبد العزيز موافي. ص ٢٣١.

(١٢) يراجع: قصيدة النثر (من بودلير حتى أيامنا) سوزان برنار.ترجمة: زهير مجيد مغامس. الهيئة العامة لقصور الثقافة ١٩٩٦م.

(١٣) الرؤية والعبارة (مدخل إلى فهم الشعر). ص ٢٨٠.

(١٤) وحي القلم: ٣/ ٢٤٣.

(١٥) عمالقة عند مطلع القرن:عبد العزيز المقالح. دار الآداب. ط (٢) ١٩٨٨م. ص ١٣٦.

(١٦) حديث القمر. ص ٣٧.

(١٧) وحي القلم: ١/ ١٩٢.

(١٨) السابق: نفسه/ ١٨٨.

(١٩) حياة الرافعي. ص ١٨٦.

(٢٠) وحي القلم: ٢/ ١٤٦: ١٥٠.

(٢١) رسائل الأحزان. ص ٢٤

(٢٢) السحاب الأحمر. ص ٩٩.

(٢٣) السابق: نفسه.

(٢٤) السابق. ص ١٢٧.

(٢٥) مقولات الحكاية الأدبية: العرب والفكر العالمي العدد (١٠) بيروت ١٩٩٠م. ص ١٠٣.

(٢٦) الخصائص: ابن جني. تح: محمد النجار. دار الهدى - لبنان ط ٢/ ج١، ٢: ١٧، ١٨.

- مغني اللبيب عن كتب الأعاريب: ابن هشام الأنصاري. دار إحياء الكتب. ج(٢). ص ٤١، ٤٢.

- شذور الذهب في معرفة كلام العرب: ابن هشام الأنصاري. تح: محمد محيي الدين. دار الجيل بيروت ١٩٧٩م. ص ٢٧.

(٢٧) من أسرار اللغة: إبراهيم أنيس. مكتبة الأنجلو. ص ٢٧٦.

(٢٨) Relon, Barth: le Degree zero del Ecriture , Editions seuil:1972 P.90

(٢٩) إعجاز القرآن. ص ٢٢٨.

(٣٠) السابق: نفسه.

(٣١) أوراق الورد. ص ١٨٤.

(٣٢) السابق. ص: ١٥١.

(٣٣)الموازنة: الآمدي. تح: أحمد صقر. دار المعارف القاهرة ١٩٦١. ص ٢٩٧.

(٣٤) وحي الرسالة: ١/ ٤٤١.

(٣٥) الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي. ص ١٠٩، ١١٠.

(٣٦) مقدمة ديوان «يغير البحر ألوانه». ص: ٧.

(٣٧) رسائل الأحزان. ص ١٢٧، ١٢٨.

(٣٨) رسائل الأحزان . ص ٧٥.

(٣٩) الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد. ص ٣٥٠.

(٤٠) أوراق الورد: ص ١٩٤

(٤١) السابق. ص ١٢٣.

(٤٢) السابق: ١٢٦، ويراجع: السابق. ص ٨٢، ٨٣.

(٤٣) المساكين. ص: ٧٠، ويراجع أيضًا: السحاب الأحمر. ص ١١١، وما بعدها.

(٤٤) المساكين. ص ٢٣٠، وما بعدها.

(٤٥) وحي القلم: ١/ ٤٥.

(٤٦) السابق: نفسه/ ١٩٢.

(٤٧) أوراق الورد. ص: ٤٩، ويراجع: السابق. ص:٢٥٦، السحاب الأحمر. ص ٥٩.

(٤٨) وحي القلم: ٢/ ٥٠.

(٤٩) السابق: ٣/ ٤٩. - ١٠١-

(٥٠) البحث عن لؤلؤة المستحيل: سيد البحراوي، دار شرقيات ط (١) ١٩٩٦م. ص ٩٩.

(٥١) حديث القمر. ص ٤٠.

(٥٢) المساكين. ص ٧٥.

(*) يؤكد الناقد الأسلوبي مايكل ريفاتير أن الفارق الذي يمكن أن نلمسه على صعيد التجربة بين الشعر واللاشعر فارق لا يمكن أن يتضح إلا بطريقة تضمن النص للمعنى وهو ما يتفق عليه معه الباحث تمامًا(يراجـع): سيموطيقا الشعر: ترجمة فريال جبوري، ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا إشراف: سيزا قاسم، ونصر حامد أبو زيد. دار إلياس العصرية. ص ٢١٣.

(٥٣) أوراق الورد. ص ١٢٧.

(٥٤) وحي القلم. ١/ ٣٤.

(٥٥) أوراق الورد. ص ١٤٦.

(٥٦) السحاب الأحمر. ص ٥٥.

(٥٧) وحي القلم. ١/ ٢٦٩.

(٥٨) السابق. ٢/ ٣٢٢.

(٥٩) السابق. ٢/ ٨٥.

(٦٠) إنتاج الدلالة الأدبية. القاهرة ١٩٨٧م. ص ٨٢.

(٦١) المساكين. ص ٨٢.

(٦٢) السحاب الأحمر. ص ٥٢.

(٦٣) اللغة معناها ومبناها: تمام حسان.الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٩م. ص ٢٠٧.

(٦٤) نظرية اللغة في النقد الأدبي:عبد الحكيم راضي، مكتبة الخانجي القاهرة١٩٨٠م.ص ٢١١.

(٦٥) دلالات التراكيب: محمد أبو موسي، مكتبة وهبة، القاهرة ١٩٧٩م. ص ١٧٦.

(٦٦) البلاغة والأسلوبية: الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٤م. ص ٢٤٨.

(٦٧) دلائل الاعجاز: قرأه، وعلق عليه: محمود محمد شاكر. ط (٣) ١٩٩٢م. ص ١٠٦.

(٦٨) المساكين. ص ١١٠.

(٦٩) وحي القلم: ١/ ٣٩، ٤٠.

(٧٠) أوراق الورد. ص ٢٠٢.

(٧١) رسائل الأحزان. ص ٨٦.

(٧٢) السحاب الأحمر. ص ١٠٩.

(٧٣) أورق الورد: ٢٣٩.

(٧٤) وحي القلم: ١/ ٨٦.

(٧٥) السحاب الأحمر. ص ٣٣.

(٧٦) أوراق الورد. ص ٤٩.

(٧٧) حديث القمر. ص ٨٢.

(٧٨) دلائل الإعجاز. ص ١٤٦.

(٧٩) يراجع: الأسلوبية: فتح الله سليمان- الدار الفنية للنشر والتوزيع ١٩٩٠م. ص ١٣٩.

(٨٠) السحاب الأحمر. ص ٧٨، ٨٧.

(٨١) السابق. ص ٨٩.

(٨٢) رسائل الأحزان. ص ١٥٧.

(٨٣) السحاب الأحمر. ص ٨٧.

(٨٤) السحاب الأحمر: ٦٢، ويراجع: المساكين في قوله: «ما أنزلوا قط فيك (القبر) ملكًا من ذهب، ولا بطلًا عضلاته من حديد، ولا أميرًا جلده من ديباح" أي: ولا أنزلوا بطلًا، ولا أنزلوا أميرًا. ص ٤٤.

(٨٥) حديث القمر. ص ٤٥، ٤٦.

(٨٦) السحاب الأحمر. ص ٥٦.

(٨٧) السابق. ص ٣٠.

(٨٨) من رسائل الرافعي. ص ٢٧٠.

(٨٩) حياة الرافعي. ص ١٨٦.

(٩٠) وحي القلم: ٣٠/ ٣٦٨.

(٩١) من رسائل الرافعي. ص ٢٧٠.

(٩٢) الأدب العربي المعاصر في مصر. دار المعارف. ط(١١). ص ٢٤٦.

(٩٣) الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد. ص ١٩٦.

(٩٤) حياة الرافعي. ص ٢٦.

(٩٥) موسيقى الشعر. ص ٢٢.

(٩٦) وحي القلم: ٣/ ٣٦٧.

(٩٧) حديث القمر. ص ١١٣.
(٩٨) أوراق الورد. ص ٤٩.
(٩٩) السحاب الأحمر. ص ٧٣.
(١٠٠) السابق. ص ٢٣.
(١٠١) وحي القلم: ٣/ ٣٤٢.
(١٠٢) رسائل الأحزان. ص ٩٥.
(١٠٣) حديث القمر. ص ٤٩.
(١٠٤) رسائل الأحزان. ص ١١٥.
(١٠٥) وحي القلم: ١/ ٤٥.
(١٠٦) تحاليل أسلوبية - تونس ١٩٩٢م. ص: ١٤٥.
(١٠٧) يراجع:- المثل السائر. ١/ ١٣٣و - الجامع الكبير. ص ٢٥١.
(١٠٨) المساكين. ص ٤٤.
(١٠٩) السابق. ص ١٧٢.
(١١٠) السحاب الأحمر.ص ١١٨.
(١١١) أوراق الورد. ص ٢٠٢ .
(١١٢) يراجع:- المثل السائر: ابن الأثير: ١/ ١٤٢ و- الجامع الكبير: ابن الأثير. ص ٢٥٦.
(١١٣) قراءات أسلوبية في الشعر الحديث: محمد عبدالمطلب. الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٥م. ص ٩٦.
(١١٤) وحي القلم: ١/ ١٠٣.
(١١٥) يراجع: بلاغة الخطاب وعلم النص: صلاح فضل. عالم المعرفة. الكويت.ص ٢١٠.
(١١٦) وحي القلم: ١/ ٤٢.
(١١٧) حديث القمر. ص ٤٦.
(١١٨) للمزيد من أمثلة التجنيس يراجع أوراق الورد. ص: ٢١٢، ٢١٣، وحديث القمر. ص ٢٩، ١٢٧، والسحاب الأحمر. ص ٥٧.
(١١٩) ترى الشاعرة المبدعة نازك الملائكة ريادتها لهذا الاتجاه من خلال قصيدتها الكوليرا. يراجع: مقدمة شجرة القمر: الجزء الثاني. ص ٤٤١.
(١٢٠) وحي القلم: ٣/ ٣٦٧.
(١٢١) أوراق الورد. ص: ٢١٥، ٢١٨، ويراجع أيضًا: قصيدته احذري. وحي القلم: ١/ ٢٨٢، ٢٨٧.

الفصـل الثالـث

الصورة الفنية ودورهـا في إنتاج الشعرية

«لقد مكنته اللغة من اكتشاف إمكاناته في النثر باعتباره طاقة شعرية؛ فمنحته من جمال الصورة ونداوتها ما لا يكون للشعر نفسه أحيانًا»

عبد العزيز المقالح

عمالقة عند مطلع القرن. ص: ١٦٤

شغلت الصورة حيزًا كبيرًا من البحث البلاغي والنقدي قديمًا وحديثًا، وتعددت تعريفاتها إذ تعرضت للكثير من مخاطر الاضطراب والتناقض والاختلاف في فهم معناها، فعرفها بعض الباحثين من الوجهة اللغوية، ونظر إليها آخرون من الجهة المعنوية، وقسمها البعض أقسامًا وجزئيات، وتم تحليل عناصرها في كل هذا وذاك.

ويعد من أقدم التعريفات التي جاءتنا عن الصورة والتي حددت العلاقة فيما بينها وبين الشعر تعريف اليوناني سيمونيدس الكيوسي (٥٥٦ق.م: ٤٦٨ق.م) الذي يقول فيه: «إن الشعر هو صورةٌ ناطقةٌ أو رسم ناطق أو التصوير شعر صامت»[(١)]، ثم كانت مقولة عذرا بوند التي يقول فيها: « إن الصورةَ هي توحيدٌ لأفكارٍ متفاوتةٍ».[(٢)]

أما نقادنا العرب القدماء فقد كانوا يميلون إلى اختصاص النزعة التصويرية بالشعر وعلى رأس هؤلاء عبد القاهر الجرجاني الذي يقول: «ربما كان الشعر أولى بهذه الميزة من النثر»[(٣)]؛ ولذا جاءت تعريفاتهم أو أحاديثهم عن الصورة الشعرية في معظمها مفتقدة إلى التصور الشمولي الذي من الممكن أن يجمع ما بين الشعر ـ الذي يعني لديهم القول الموزون المقفى - وأي جنس آخر داخل إطار توظيف أدوات الإبداع وعلى رأسها التصوير، وهذا أمر طبيعي فرضته عليهم «التقاليد الأدبية» التي كانت تمايز النظم عن النثر في مراتب القول.

والدارس للنقد الحديث يجد أن الكثير من النقاد والباحثين قد أقروا أن النثر الفني يستخدم الصورة شأنه شأن الشعر ولا مزية للأخير ولا اختصاص له بها، وهذه هي نقطةٌ من نقاط الخلاف في التنظير ما بين النقدين، وهي نقطة بدهية نتيجة لما يمكن أن نسميه بعوامل «التطور».

إن نزعة التصوير تعد على رأس العناصر التي ألحقت الكتابة النثرية بالشعر كونها الطاقة التي تحرر الكتابة من أسر النثرية، حيث إنها تُخرج الأسلوب من الدلالة التقريرية

والمعنى المباشر إلى دوائر الإشعاع والإحياء والتأمل، وبهذا ترتفع الحدود الفاصلة ما بين الموضوعات الشعرية والنثرية؛ لتصبح موضوعًا واحدًا هو «شعرية الكتابة»، التي لا تعرف التقيد الموضوعاتي بل تخترق حجب أي موضوع؛ لتصبح الكتابة ضربًا من الشعر مستعينةً في هذا بعنصر الصورة.

ولا تعد الصورة في النثر الفني كما قد يدعي البعض عنصرًا تزيينيًّا مكملًا لحركة الإيقاع، بل هي حركة داخلية تتولد وتتفاعل عبر تداخلها في شباك النثر مع حركتي البنية والإيقاع، بل لا أبالغ القول إنها التي تخلق الإيقاع «إذ هي تحرر- كما يقول الناقد الدكتور صلاح فضل - الطاقة الشعرية الكامنة في العالم والوجود والتي يحتفظ بها النثر أسيرة لديه».(٤)

ويعرف عبد الإله الصائغ الصورة الأدبية بأنها «تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع، والهيئة الحسية أو الشعورية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر».(٥)

الخيـال، والصورة:

« إن الخيـالَ هو روحُ الشـعرِ»

الرافعي (وحي القلم:٣/ ٢٣٦)

مما لا شك فيه أن الصورة في النثر الفني ترتبط ارتباطًا جوهريًّا بعنصر الخيال في تكوينها، فالخيال له القدرة على تشكيل الصورة، وإذا رجعنا إلى مباحث أرسطو التي كان لها قصب السبق في محاولة التأسيس لنظرية شعرية متكاملة نجده يؤكد «الأقاويـل المخيلة» التي يساويها «بالأقاويل الشعرية»؛ ومن ثم فإنه يرى أن الشعرية تتحقق في النص بمقدار انتمائه لعنصر المخيلة، كما أن ما يجيز نظريته أيضًا هو عدم الفصل بين الشعر والنثر إلا على أساس الجوهر والخيال، وهي في تقديري الركيزة التي بدأ منها أصحاب النقد الجديد.

وإذا رجعنا أيضًا إلى حازم القرطاجنى - صاحب أول مفهوم متكامل عن الشعرية العربية - نجده يخرج بها عن نطاق الموزون وذلك بجعلها ملائمة لكافة الفنون الأدبية،

وخاصة النثرية شريطة اشتمالها على عنصري التخيل والمحاكاة، ذلك أن المعتبر عنده في حقيقة الشعر إنما هو التخيل والمحاكاة.(٦)

هذا، وقد جاء الرومانتيكيون ليتحدثوا عن أهمية الخيالِ في بناء الصورة الفنية، وليوضحوا دوره في فهمها فعبر «وردزورث» عن التجربة الفنية بأنها «فيض تلقائي للعواطف القوية»، كما فرق بينها وبين الوهم مقررًا سمو الخيال وخطره.(٧)

ويحدثنا «كولردج» عن الخيال:بأنه ليس مرآة جامدة تعكس أفكارًا مصورة ساعة الإلهام فحسب، بل هو أداة حية، ومن طبيعة التحليل والبحث وخلق الصورة الجديدة، التي تكون لها رواسب قديمة في نفس الفنان، فهو يجذب إلى ذاكرته كل ما رأى وسمع طوال حياته، ويسبح الخيال خلال ذلك فيؤلف مجموعة الآراء والصور المتناسقة».(٨)

ونحن إذ نتحدث عن الخيال، ودوره في بناء الصورة الأدبية كأحد أهم مكوناتها فلابد أن نربط بينه وبين العاطفة؛ حيث إن «قوته مرتبطة بقوتها، فإذا كانت صادقة أنشأت خيالًا رائعًا، وإذا كانت سقيمة كان الخيال هزيلًا».(٩)

ويقرر الرافعي أهمية الخيال في الشعر حين يقول: «إن الخيال هو روح الشعر»(١٠)، كما أنه يسمو بمرتبته إلى درجة يقول فيها: «إن الشاعر لا يرضيه أن يرتفع عن الأرض وحدها، فإن خياله لا يقع إلا ساجدا عند عرش الله».(١١)

إن الخيال عند الرافعي يزيغ بالحقيقة في منطق الشاعر لا ليقلبها عن وضعها ويجيء بها ممسوخة مشوهة، ولكن ليعتدل بها في أفهام الناس ويجعلها تامة في تأثيرها، وتلك من معجزاته، إذ كانت فيه قوة فوق القوة عملها أن تزيد الموجود وجودًا بوضوحه مرة وبغموضه أخرى».(١٢)

وينبه الرافعي إلى أن هذه الملكة مثلما تكون أداة خلق وإبداع في الأدب فإنها قد تصبح أيضًا أداة عي وإفساد إذا أساء الأديب استعمالها، يقول: «وفى النفس الإنسانية لا تمرض الحقيقة إلا من سوء التخيل فيها كأن نعمة الخيال إنما وهبت للإنسان لتخرجه من حدود الحقائق فيفسدها ويفسد آثارها فيه...فالخيال هو القوة التي يثب بها الإنسان إلى المجهول، وهو نفسه القوة التي يسقط بها إذا تقاصرت الوثبة أو طاشت».(١٣)

ويعود الرافعي ليؤكد أهمية الخيال في موضع آخر من كتاباته، فيقول: «إن الخيال هو الوزن الشعري للحقيقة المرسلة، وتخيل الشاعر إنما هو إلقاء النور في طبيعة المعنى ليشف به، فهو بهذا يرفع الطبيعة درجة إنسانية، ويرفع الإنسانية درجة سماوية، وكل بدائع العلماء والمخترعين هي منه بهذا المعنى، فهو في أصله ذكاء العلم، ثم يسمو فيكون هو بحيرة الفلسفة، ثم يزيد سموه فيكون هو روح الشعر».(١٤)

إن لقوة الخيال صورًا متعددة قد يكون منها أننا ندرك الاختلاف في الصورة الأدبية مع أن عناصرها تُوحي بالاتفاق أو العكس، وإذا كنا قد رأينا أن الخيال قد شكَّل جانبًا فعالًا في رؤية الرافعي الشعرية فإننا نرى أيضًا أنه قد شكَّل محورًا من محاور الربط بينه وبين تجاربه الأدبية عبر رأب الصدع القائم بينه وبين العالم؛ إذ إن الأديب دائمًا ما يحتفظُ بمسافة بينه وبين العالم لا يقربها إلا الخيال.

والخيال عند الرافعي لا يأتي اعتباطًا بل لابد أن ينبع من قوتين في رأيه « قوة التصور، والقوة على ضبط النسبة بين الخيال والحقيقة، وهما صفتان تقابلان الإبداع والنظام في الطبيعة - كما يقول - ».(١٥)

إنه يجعل الخيال الشعري - كما يقول الدكتور جابر عصفور - مرتبطًا في جانب منه بمعطى خارجي هو الحقيقة، ومرتبطًا - في جانب آخر - بعملية داخلية تتصل بالفكر والنفس معًا، ونقطة الوصل بين هذين الجانبين هي انعكاس عالم الحس على المخيلة التي تُعيد تأليف المعطى الخارجي في عملية داخلية يتوازن فيها القلب مع الفكر أو الانفعال مع العقل»(١٦)، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على أن الرافعي قد مزج عن طريق عنصر الخيال بين لغتين: لغة الفكر، ولغة الوجدان، واستطاع من خلاله الجمع بين تجاربه المتنافرة، بل إن من أهم خصال تصويره هو أن صورَه تأتي في كثيرٍ من الأحيان وليدة لتجاربه ومشاهدته للعالم والوجود، وقلما تأتي صوره نتاجًا للشطحات أو الإغراق السوريالى؛ إذ كان ملتزمًا في كل مرحلة من مراحله الأدبية بقضايا أمته العربية وعقيدته الإسلامية، وقد بدا هذا واضحًا في كل تجاربه الإبداعية وخاصة التي يلامس فيها الواقع ويعبر عن مشاكله وقضاياه الإنسانية والموضوعية، إذ نراه يعيش بخياله في كل عصر من عصور التاريخ يحس إحساس هذا العصر، ويتكلم بلسان أهله.

ومن الظواهر اللافتة للنظر في الصورة الرافعية نتيجة الاعتماد على عامل الخيال بشكل ملحوظ ظهور لديه ما يمكن أن نسميه بـ «كثافة الصورة»، حيث نرى صوره تتوالد واحدة تلو الأخرى دون ضابط ولا رقيب بل تتدافع بعضها يدفع بعضًا، فنراه مثلًا في أوراق ورده يقول: «وهل في الحسن أحسن من هذا الوجه الذي يرف على القلب بأندائه، ويتلألأ بنضرته، حتى لكأنه خُلق من نور الفجر، وكأن علامة الفجر فيه إنما هي هذا الروح الذي يحيط القلب من وجهك بمعانٍ كنسمات الصبح، عليلة من شدة الرقة، ذابلة من فرط الجمال، مملوءة من روح الندى بما يجعلها حول النفس كأنها جو من شعور حي فرح، لا نسمات في الجو».(١٧)

في السطور السابقة تتزاحم الصورة وتتداخل مع الألوان البلاغية كالاستعارة في «أندائه»، والجناس في «الحسن، وأحسن»، مما يشكل إبهارًا مزدوجًا في الصورة ويحملها كثافة فوق كثافتها عبر المسارات التتابعية التصويرية التي يرسمها بالخيال.

ولا يقتصر الأمر عند حد تداخل صوره وتزاحمها، بل إنه قد يدلل على الصورة بصورة أخرى مثلها كما في مثل قوله: «وكأن علامة الفجر فيه - أي وجه الحبيب - إنما هي هذا الروح الذي يُحيط القلب من وجهك بمعان كنسمات الصبح».(١٨)

ولعل ما يؤدي إلى تداخل الصورة عنده تقنية الاستطراد، التي تعد - كما أسلفنا- من الظواهر الأسلوبية عنده، إذ تقوم على تداعي المعاني لمحاولته استثمار اللغة المتاحة لديه.

ولو رجعنا إلى الحديث عن الصورة الفنية نجد أنها البوتقة التي تمتزج فيها اللغة مع التجربة الجمالية التي تنقلها - واقعية أكانت أم خيالية - نقلًا انفعاليًّا، وبقدر ما يكون هذا النقل قريبًا من وجدان المتلقي، وقريبًا من انفعالاته تقترب هذه الصورة من دائرة الشعر وتبتعد عن دائرة النثر، ولذا فإن الصورة تكتسب أهميتها ومكانتها لما لها من أهمية لدى المبدع والمتلقي على حد سواء.

ويحدثنا الدكتور أحمد الحوفي عن الصورة في أدب الرافعي فيقول: «إنه لم يكن شاعرًا في قالب إنسان بل كان إنسانًا في قالب شاعر... كان شاعرًا في تخيل الكلمة واصطفاء

الجملة، والانطلاق إلى آفاق من الخيال يسبح فيها فنه وافتنانه، ليعبر عن عواطفه وأفكاره... ذو مقدرة على اقتناص الأخيلة، وعلى رسمها بتعبيره المسعف، ماهر في رسم صور يتلو بعضها بعضا».[١٩]

لقد وقر في أذهان بعض الدارسين أن الرافعي كاتبٌ أكثر منه شاعرًا؛ ذلك لأنهم لم يفهموا مشاعره في حقيقتها؛ فانتقصوا من قيمة شعوره ووجدانه، ونفوا أن تكون له تجربة شعرية؛ «إذ إن محصوله اللغوي والتاريخي ـ كما يقول أحد الدارسين ـ من موهبته وذهنه أقوى وأثرى من عاطفته؛ ومن ثم قدم صورا غائمة غامضة لا تهدف إلى إبراز تجربة ولا تعالج أزمة وجدانية، فتعطيها من الألوان ما يحدد سماتها ويظهر قسماتها، حتى نستطيع أن ننفعل بإنسانيتها وأن نشارك في أزمتها»[٢٠]، ولكننا ننفي هذا الحكم نفيًا تامًّا؛ إذ إن المحاور التي صاغ منها الرافعي تجاربه لهي من الثراء والخصوبة بمكان لاقتحامها ميادين العالم الإنساني والنسق الفكري والوجودي. «إن العالم ـ كما يقول الدكتورعبد الوهاب عزام ـ أمام الرافعي كتاب مفتوح يدرك فيه جمال الحروف، وحسن السطور، ثم ينفذ منه إلى ما لا ينتهي من المعاني، ولا يزال يعرض المعنى الواحد في صور رائعة حتى يدع القارئ معجبًا حيران»[٢١] كما أن اللغة التي يحتج بها هؤلاء الدارسون ويدَّعون أنها أقوى من عاطفته قد تكون في كثيرٍ من الأحيان هي ذاتها التجربة ولكنها مجسمة من خلال الكلمات الموحية، خاصةً أن الرافعي يمتلك موهبة لا تترجمُ المعانيَ إلى كلمات مألوفة فحسب، بل تحولها إلى كلمات جديدة ومبتكرة، وتقدمها للمتلقي تحت ضوء جديد، واضعة إياها في سياق غير متوقع، مثلما أنه يمتلك موهبة تعرف كيف تُحيل الحقائق التاريخية إلى صورٍ ومشاهدَ مثيرة يؤثر بها في عواطفنا ومشاعرنا، بل إن اللغة قد تتحول معادلًا موازيًا ومتساويًا لمصطلح الصورة عند بعض النقاد خاصة الذين يهتمون بالنمط البصري للصورة، فتصبح الصورة عند الناقد الإنجليزي سي دى لويس مثلًا «رسم قوامه الكلمات»، كما تصبح عند أدونيس (علي أحمد سعيد) وحسين مروة «عنصرًا مهمًّا من عناصر التجربة الشعرية».[٢٢]

وإذا ما انتقلنا إلى الجانب التطبيقي لأثر الخيال في الصورة الشعرية عند الرافعي نجد أن خيال الشعرية بأركانه قد لازم الرافعي منذ كان ناظمًا وظل ملازمًا له حتى

بعد أن اتجه للنثر، فنراه مثلًا في مقدمة ديوانه النظرات يشبه الشعر بالحلم فيقول: «فهو _ أي الشعر _ من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحس من نوره انعكس على الخيال فانطبعت فيه معاني الأشياء كما تنطبع الصور في المرآة، وهو من بعد كالحلم يخلق في المخيلة، مما يصل إلى الأعين ويتأذى إلى الأذان، ما لا يكون قد وصل ولا تأذى».[٢٣]

ثم نراه بعد أن اتجه للنثر يطور في إحدى نثرياته هذا الركن ليقرر أنه « في الحلم يتجلى الحبيب لمحبه كما هو داخل في نظام عقله وكما هو مستقر في أمانيه، فيكون على ذلك كأنه من خلق النفس وتصويرها، فتفتن به أشد الفتنة وكأنها لم تر معانيه في أحد قط ولا فيه هو نفسه، ومن هذا قلما ناجى الحبيبُ حبيبه في رؤياه أو طارحه الهوى أو الحديث أو نوله مما يشتهي إلا انتبه المحب، وكأنه لم يُلم به من هذا كله شيء، بل ذاب هذا كله في دمه حلاوة روح لها طعم ومذاق».[٢٤]

إن هذه الصورة الفنية المدعومة بالخيال والمعتمدة على ركن الحلم أحد أركان الخيال في الصورة الشعرية تعد في تقديري تطويرًا تطبيقيًّا لمفهوم الشعر عند الرافعي الناظم، حيث نراه يستخدم الحلم في هذا النموذج كأداة يعبر بها المحبُّ لحبيبه عما يعتمل بداخله من مشاعر وما ينتابه من أحاسيس.

وإذا انتقلنا من هذه الأداة إلى أداة أكبر وأعم عنده وهي أداة الطبيعة التي تعد دراستها في أي ميدان أدبي أو عمل فني هي دراسة عمل الشعرية؛ لأن الشعر كما يقول أحد النقاد هو «صورة الطبيعية»[٢٥]، ولو رجعنا إلى نظراته المبكرة حول الطبيعة نجده يريد للشعر أن يكون تصويرًا حيًّا لها. يقول: «وللشعر أساليب تنتجها الشرائع ولكن جماع القول فيها أنها تمثيل للطبيعة، فكأن الشاعر ينقل مناظر الأرض إلى الروح العالية، التي ترسل إلى الجسم شعاع الحياة، فتزيد تلك المناظر في قوة الإشعاع الإلهي، فلا يتصل بالجسم حتى تفيض هذه القوة على القلب فتهزه الهزة التي نوف منها الطرب».[٢٦]

وإذا انتقلنا من تلك النظرة المبكرة لدى الرافعي الناظم إلى بدايته النثرية (حديث القمر) نجده يرتفع بحب الطبيعة حتى ليعده «جزءًا من الإيمان».[٢٧]

إن الهيامَ بالطبيعةِ يعدُّ ظاهرةً واضحةً كلَّ الوضوحِ في نثر الرافعي الشعري، وقد زادَ هذا الهيامُ وضوحًا عبر تصريحه به حينما يقول: «أنا عاشق أضم الطبيعة في مهجتي

مصغرة فأنا الأكبر...إن هذا لجنون ولكنه عقل...وأنا عاشق أفسر الطبيعة في هذه الحبيبة الجميلة فهي الأجمل...إن هذا لعقل ولكنه جنون».[٢٨]

كما يتضح هذا الهيام أيضًا من خلال استعماله الألفاظ الدالة عليها للتعبير عن أفكاره ومشاعره وأحاسيسه، ومن هذا مقالته «جواب الزهرة الذابلة» التي يقول منها: قالت لي الزهرة: يا حبيبتي:

«بل أنا كوكب عطر، كنت من يدها الجميلة في فلك زهري غض، ثم انتثرت من فلكي، وذبلت لأني انتثرت من فلكي. ..!

وقد نشأت في روضتي على أملود ناعم ريان، فلما صرت في أناملها على أغصان اللحم والدم في روضة الجمال، أحسست أني بت قلبًا يحب ويعشق، ومرضت لأني بت قلبًا يحب ويعشق. ..؟».[٢٩]

إن فكرة توحد الأنا بالطبيعة في نثر الرافعي الشعري التي يقف فيها موقف العاشق لها حين يراها محرابًا لأفكاره ومشاعره - ملجأ لأفراحه وأتراحه بل لا أبالغ إن قلت إنه يتخذها معبودته، فهو دائمًا عميق الإحساس بها وبعوالمها، أقول تعد كفكر كثير من الرومانتيكيين خاصة عندما يتحول العاشق عندهم إلى: «عالم الجمال الطبيعي الذي تهبه الطبيعة حاسة سادسة من الابتسام».[٣٠]

ويتضح بجلاء مذهب الرافعي الرومانتيكي حين يستعين على ربط الصورة الأدبية بالطبيعة واصلًا بينهما وبين الأفكار والعواطف فيما يمكن أن نسميه بـ«محاكاة الطبيعة»، يقول: «وكنا في صباحٍ جميلٍ يشعرنا بكل ما فيه أن شمسه طلعت لنا وحدنا وكأن كل شيء يزف ويزهو كأنه طبع بقبلة من شفتيها.

وبدا الصباح عليها بمعاني الرياض، وعلى الرياض بمعانيها هي، فاجتمع نشاط الكون ونشاط قلبي...، وقالت ضاحكة: لا أحبك».[٣١]

إن الرافعي في وصفه للطبيعة وتصويره لها لا يركن إلى جانبها الواقعي، وإنما يحاول الامتزاج بها لإظهار جمالها لمحاولة التمتع به، فهي إذن محاولة للنظر إلى الطبيعة لعقد صلة بينها وبين الجمال والخير والحب، وانطلاقًا من هذا الأخير فهو دائمًا ما يحاول اللجوء/

الهروب إليها خاصة بعد هجر حبيبته له، حيث لا يجد ملجأ إلا إليها، فهي تحويه بكل همومه وكأنه يستعيض عن المرأة بالطبيعة المعبودة، فنراه مثلًا يقول في مقطوعته النثرية «صلاة في المحراب الأخضر»: «ولما غضبت ويبس ما بينهما، ضاق بهجرها، فانصرف إلى شجرات كان يخلو إلى نفسه في ظلها ونضرتها ونسيمها وما فيها وما حولها، وظن أنها تُنبت شيئًا في جدب الهوى أو ترمي بظل على رمضاء القلب، فكان في وهمه كالذي يحاول أن يجد نساء من الشجر».(٣٢)

ولا يقتصر الأمر لديه عند حد التصريح بالتعويض عن المرأة بالطبيعة؛ بل يتعداه إلى طمعه في التواصل معها مثلما يطمح المحب على استحياء أن يتواصل مع محبوبته. يقول: «فأحسست في ظلهن المستحي ونسيمهن المتنهد وغصونهن المنثنية شمائل حبيبة أم إلا في نفسي، ورأيت لها معاني لا تقع إلا في القلب، ثم لا تقع منه إلا في الموضع الذي مسته يومًا نفحة أو قبلة أو تنهد».(٣٣)

وفي مقالته «زجاجة عطر»، التي يرسلها إلى صاحبته بإحساس رومانتيكي جارف، وبخيال محلق في أفق الإبداع يبتدئها قائلًا:

«وأُهدي لها مرة زجاجة من العطر الثمين وأكتب معها:

يا زجاجة العطر، اذهبي إليها وتعطري بمس يديها وكوني رسالة قلبي لديها. ..

وها أنذا أنثر القبلات على جوانبك، فمتى لمستك فضعي قبلتي على بنانها. ..

وها أنذا أصافحك، فمتى أخذتك في يدها فكوني لمسة الأشواق. ..

وها أنذا أضمك إلى قلبي، فمتى فتحتك فانثري عليها في معاني العطر لمسات العناق».(٣٤)

ويمكن القول هنا إن مصطلحات الطبيعة تعد المهيمنة على أجواء اللغة عند الرافعي فنجد عنده مثلًا: السماء، والسحاب، والقمر، والمطر، والنجم، والشمس، والأشجار، والنبات، والشعاع، والأوراق، والبدر...، وغيرها.

وربما يكمن التكامل الفني فيما بين الرافعي والطبيعة في جانب من جوانبه حول محاولته أن يكون واقعيًّا وذلك عبر التحامه بأشياء الطبيعة وكائناتها، ولكن غالبًا ما

يظل هذا الالتحام هو الفناء أو التلاشي عبر هروب الفكرة من الواقع إلى اللاواقع وإن خدعنا بواقعيتها، ومن هنا كانت معظم صوره المنتزعة من الطبيعة غير واقعية لانتمائها في المقام الأول إلى عالم الحس والوجدان كما أسلفنا، فنراه مثلًا حين يتساءل أليس كذلك؟ في مقالته «نظرة حب إلى الكون» يقـول:

«وكل ما في الحبيب هو من ضرورات عشقه إن صح العشق فكأنما هو يتجه أيضًا مع الكون إلى اللانهاية ؟ بل كأن كل حبيب في خيال محبه إنما هو الوسيلة التي استطاع الكون أن يعبر بها عن جماله لإنسان في إنسان ببلاغة تختلف مع الأذواق...

يضيق هذا الكون ثم يضيق حتى كأنما يجتمع عند العاشق في المعشوق وحده، وبهذا لا تجد حبيبًا إلا بلغ عند محبه ما تناهى إليه الحسن في أرضه وسمائه، حتى لهو الشمس وكل ما جرت فيه أشعتها من ذهب الجمال وفضته، وبذلك جمعتْ اللغات أحسن ما في الكون وأجرته في تشبيهات الحبيب وألفت من ألفاظه لغة الحب».[٣٥]

هذا، وقد تعني متابعة النصوص على هذا النحو أن الطبيعة ربما يُقصد بها عند الرافعي أنها تعني الأنهار أو الأشجار أو الجبال أو الأودية فحسب، ولكن العملة دائمًا ما تكون ذات وجهين، إذ هي عنده في المقام الأول الإنسان بقضاياه ومشكلاته، فالشعر لديه «فكر ينبض وعاطفة تختلج، وما الشاعر الحق من أمته إلا كالزهرة الصغيرة في شجرتها هي خلاصة ما في الشجرة من معاني الجمال ولونه وملمسه»[٣٦]، كما أنه عنده أيضا هو الذي يحوي الطبيعة كلها بعينين «وبالشعر تتكلم الطبيعة في النفس للحقيقة وتأتي الحقيقة في أظرف أشكالها وأجمل معارضها، أى في البيان».[٣٧]

الصورة الكلية:

تجاوز الدرس النقدي الحديث مرحلة التشكيل البلاغي للصورة إلى طرح نقدي جديد لعناصرها، فخرج لنا فيما خرج بتقسيمه للصورة كلية وجزئية، ولا يعني هذا بأي حال من الأحوال الانفصال عن مراحل التشكيل السابقة بل يعني تكملة مرحلة بأخرى، كما لا يعني هذا أيضًا فصل الصورتين الكلية والجزئية بقدر ما يعني الانبناء والتكامل، فالصورة الكلية ما هي إلا مجموعة من الصور الجزئية، والصورة الجزئية ما هي إلا لبنة في البناء العام للصورة الكلية.

ويرى الدكتور عز الدين إسماعيل أن الصورة الكلية إنما هي تمثيل للتجربة الشعورية في القصيدة، من حيث هي كلٌّ لا يتجزأ، ولا ينقسم ولا يتخلخل الموضوع الكلي الذي يُوحي بالهدف من العمل الفني والغرض منه، سواء أكان هذا الهدف دينيًّا أو أخلاقيًّا أو تعليميًّا أو اجتماعيًّا أو نفسيًّا». (٣٨)

وربما ظهر هذا النوع من التصوير الفني نتيجة الدعوة المتكررة إلى الوحدة العضوية التي كانت من أوائل معالم التجديد في الشعر العربي، «وكان لهذه الدعوة أثر ثوري بعيد المدى في إدراك الشعر وفي إدراك القصيدة بوصفها وحدة حية كاملة، وفي السمو بموضوعها وغايتها، وفي صدق صورها وتآزرها جميعًا على الوصول إلى هدفها». (٣٩) كما ظهر نتيجة للحركات الرومانيتكية التي حددت نظراتها إلى القصيدة على أنها جسد واحد لا ينبغي أن يشذ أي عضو فيه عن موقعه في بناء القصيدة/ النص.

ويرى الدكتور صلاح فضل «أن الشعر الحديث بخاصة يمتاز بأنه يتشكل من أسراب من الصور المتراكبة التي يصعب علينا أن نحكم بنهاية إحداهـا وبداية الأخـرى». (٤٠)

إن شبكة الدوال الراسمة لمظهرية الصورة تحتشد في تشكيل متجانس من أجل الدفع بهذه الشبكة عبر قائمة المسارات من الأنماط والرؤى التي تبنى عليها الصورة دونما النظر إلى أي عنصر من عناصرها كـ(الصوت، اللون، الحركة...) نظرة منفردة.

وتعد الصورة الكلية أكثر الصور الفنية تعقيدًا نظرًا لحاجتها إلى مستوى متقدم من الوعي الفني والإبداعي الرؤيوي، حيث لم يعد همّ الأديب أن يتفنن في خلق صور جزئية بل أدرك أن مهمته تكمن في خلق صور كلية تنمو باطراد لتحمل لنا رؤاه ونظراته وتجاربه بعيدًا عن التفتيت الجزئي وسعيًا للاكتمال الفني والنضوج الإبداعي والرؤيوي.

إن الطبيعة قد شكلت مصدرًا أكثر تأثيرًا في الصورة الفنية لدى الرافعي بحيث نراه لا ينظر إلى الوجود إلا من خلالها، ولا يقف الأمر عند هذه الرؤية، بل إنها كانت في بعض الأحيان هي هدفه وغايته من التصوير، يقول في رسائل أحزانه مصورًا لقاء الحبيبة: «لما لقيتها كانت ألحاظها تقول لي بفصاحة أوضح من نور الصبح: أنت فريستي؛ وكانت ترفرف عليَّ فأتنسم منها هواءً يذهلني كما تذهل العصافير الصغيرة للجارح

المنقض عليها، وتحولت أسرع مما أرادت بي، وكنت ذا عزيمة قوية مضيئة كالنهار الذي يتغذى من دم الشمس، فما أسرع ما فتح هذا القمر باب سمائه وطلع عليَّ من سحره».(٤١)

إنه حتى حين يريد أن يتحدث عن الجمال والحب فإنه يلجأ إلى الطبيعة فهي روضته التي يناجيها ويبثها أسراره، ويستمد منها أفكاره بل ويتحد بها اتحاد العاشق بمعشوقته؛ وكان من نتائج هذا أن ظهرت تيمة التشخيص/ التجسيد كملمح واضح من ملامح الصورة عند الرافعي، حيث أعطى لصورته حيوية وحياة، وهذا ناجم في تقديري عن التحامه بالكون والطبيعة كما أسلفنا؛ إذ هو أسلوب في الخطاب يتم عن طريقه منح الحياة للأشياء، كما أن الصورة التشخيصية تستخدم في تشخيص مظاهر الطبيعة وموجوداتها المجردة « بحيث تضحى الطبيعة شخوصًا عاقلة تتجاوب وتستشعر وجود الإنسان».(٤٢)

لقد وظف الرافعي عنصر التشخيص في كتابته النثرية إيمانًا منه بدوره في بناء الصورة الكلية، وقد جاء هذا التوظيف معظمه متفاعلًا مع الطبيعة، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على رومانتيكية الرافعي خاصة حينما يشارك المتلقي أحاسيسه، فنراه مثلًا واقفًا يصلي في محرابه الأخضر، ويسبح في ملكوت الله ولكنه ليس وحيدًا بل مع صديقاته يقول:

«لي صديقات من الشجر أعرفهن ويعرفنني منذ سنوات، وهن ينزلن مني بعض الأحيان منزلة الحب؛ لأن فيها شيئًا من دلال النساء الخفرات، أجد أثره في قلبي ولا أجد برهانه في لساني، فإذا هممت أن أبين عنه وأبتغيه بالعبارة أخفته العبارة حتى لا يزيد البيان إلا غموضًا وسوء معرض، ولكن إذا مضيت أفكر فيه تبينته أشد تبين فأحسست في ظلهن المستحيي ونسيمهن المتنهد وغصونهن المنثنية شمائل حبيبة إلا نفسي، ورأيت لها معاني لا تقع إلا في القلب، ثم لا تقع منه إلا في الموضع الذي مسته يومًا نفحةٌ أو قبلةٌ أو تنهدٌ..».(٤٣)

إنه بعدما ضاق بهجر محبوبته، لجأ إلى صديقاته من الشجر، وكأنه أراد أن يستعيض بنساء البشر نساءً من الشجر ليبثهن أشواقه فنراه يقدم لنا أوصافهن، فشجراته «تقوم

على مسيل من الماء في قاصية بعيدة عن المدينة، وتراهن فوق الماء صفًّا إحداهن إلى إحداهن كأن هناك بقعة من الجنة قامت فيها قصور الزمرد على طريقٍ أرضها من الفضة البيضاء المجلوة، وأراهن كل سنة يتجردن من الأوراق ليكتسين أوراقًا مثلها لا تخلفها في شيء من الهيئة، ولا تباينها في معنى الطبيعة..».(٤٤)

ولكي تتسع اللوحة التي يرسمها كان لابد أن يصف لنا ما يدور بينه وبين حبيباته من الشجر، يقول: «وذهبت في ضحوة النهار إلى صديقاتي أحييهن كعهدي بين حين وحين، وما أكرمه عهدًا لمن لا يختلفن من ملل، ولا يتغيرن من كذب، ولا يتبدلن من خيانة، فلما جئتهن تحفين بي وتناولن قلبي يمسحنه ويتحببن إليه، وأقبلن يغازلنه ويأخذن فيه مأخذ من تحب فيمن يحبها حتى لم أشعر منه إلا ما أشعر من زهرة فيها أريجها العاطر، أو ثمرة فيها ماؤها الحلو، أو نبتة فيها لونها الأخضر..».(٤٥)

ومثلما كان الرافعي يخلع على المرأة صورة إنسانية عامة ينطلق منها إلى إعلاء القيم والمثل النبيلة فهو هنا أيضًا في لوحته ينطلق سابحًا في ملكوت المحراب الأخضر، مرسلًا تسابيحه إلى السماء مع الطير، يقول:

«يا من غرسني في الحياة كهذا الغراس بين الماء والنور...

يا من لا يؤتيني معنى شريفًا ساميًا على هذه الأرض إلا إذا عرفت بإزائه معنى وضيعًا سافلًا...

يا من خلقني إنسانًا ولكنه قضى عليَّ أن أقطع الحياة كلها أتعلم كيف أكون إنسانًا...

يا من جعل من شفائنا بالعلم داء آخر من العلم...

يا من جعل الناس في الحياة كأوراق الشجر...

ويا من خصني بهذا القلب العاشق الذي يتألم ويضطرب حتى عندما ألمس كتابًا أعرف أن فيه قصة حب...

ويا من جعل هذا القلب فيَّ كجناح الطائر: لا يطير ولا يرتفع ولا يسمو ولا يتقاذف إلا إذا نشر هو جناحه الآخر...

سبحانك. سبحانك ! اللهم لا تجعل ما يرفعني يقذفني، ولا ما يمسكني يرميني ولا ما ينضرني يجفو بي!»(٤٦)

وبعد أن يفرغ من تسابيحه وابتهالاته يركن إلى واحدة من حبيباته يشكو لها همومه وأفكاره، يقول: «ولما فرغت من ابتهالي اتكأت على حبيبة منهن، وجعلتُ أفكر وأنا أحس كأن كل شجرة تضع قبلة ندية على قلبي، أو كأن غصنًا مطلولًا ينفض طل الصباح قطرات في دمي».(٤٧)

إن النموذج السابق للصورة الكلية لهو مثال للتكامل الفني فيما بين الرافعي والطبيعة، إذ هي صورة تركيبة وجدانية رغم أنها غير واقعية كونها تنتمي إلى عالم الوجدان والتأمل إلا أنها أضحت واقعية كونها منتزعة من عالم الواقع/ الطبيعة ومن خلال معانقة الرافعي للأشياء/ الأشجار، ومن ثم لعبتْ هذه الصورةُ واقعًا جديدًا، إلا «أن هذا الواقع الجديد كما يقول الدكتور عز الدين إسماعيل ليس في الحقيقة واقعًا على الإطلاق إلا بمقدار ما يمكن أن نزعم للوجدان حين يعانق الطبيعة من واقعية»(٤٨)، ولذا ستظل صور الرافعي التي يتفاعل فيها مع الطبيعة بحاجة إلى التأمل والتفكير مرات ومرات.

ومن النتائج المهمة التي أسفرت عن تراجع الصورة الجزئية في كتابة الرافعي النثرية لصالح الصورة الكلية ظهور عنده ما يُسمى بـ «شعرية المشهد» حيث أضحت علامة بارزة في كتابته؛ إذ إنه يتميز بقدرة فائقة على رسم المشاهد وبقدرة أكبر على وصفها، كما أنه يتمتع أيضا ببصر عميق، وإدراك واع، ودقة ملاحظة، فنراه مثلًا في مقالته «عروس تزف إلى قبرها»(*) يرسم لنا مشهدًا متكاملًا عن زوج ولده سامي، التي ماتت صغيرة فرسم هذه المقالة على هيئة مشاهد منذ أن «كان عمرها طاقة أزهار تسمى أيامًا...، وحتى استقبلت خالق الرحمة في الآباء والأمهات ! وفي مثل إشارة وداعٍ من مسافر انبعث به القطار، ألقت إليهم تحية من ابتسامتها وأسلمت الروح».(٤٩)

وتتجلى مقدرة الرافعي على رسم المشاهد أيضًا في مثل مقالته «صعاليك الصحافة»، فنراه يرسم لنا مشهدًا رائعًا بقوله: «ولما فرغت من طوافي على دور الصحف جاءت هي تطوف بي في نومي فرأيتني ذات ليلة أدخل إحداها لأهدي (وحي القلم) إلى الأديب

المتخصص فيها للكتابة الأدبية، ودلوني عليه فإذا هو رجلٌ مربوع مشوه الخَلق صغير الرأس دقيق العنق جاحظ العينين، تدوران في محجريهما دورة وحشية كأنما رعبته الحياة منذ كان جنينًا في بطن أمه؛ لأنه خلق للإحساس والوصف، أو كأنما ركب فيه هذا النظر الساخر ليرى أكثر مما يرى غيره من أسرار السخرية فينبغ في فنونها، أو هو قد خلق بهاتين العينين الجاحظتين دلالة عليه من القـدرة الإلهية بأنه رجل فذ أرسل لتدقيق النظر».(٥٠)

إن شعرية المشهد في النص السابق لا تتأسس على محور تراكم الصور الجزئية في النص فحسب، وإنما تنتج عن فعل التآلف والانسجام داخل بنية النص ذاتها، حيث اكتمال الموقف الشعري بحيث إننا عندما نقف عند آخر كلمة في النص يصبح النص غير قابل للامتداد مكتفيًا بذاته.

وتتأسس الصور المشهدية عند الرافعي على نمطين مــــن الكتابة (التقرير، والسـرد). أما الأول فتتحول الألفاظ فيه من مدلولات إلى إشارات تدخل سياق العملية الدلالية من خلال صيغها التركيبية التي تقوم الألفاظُ فيها على الفعل ورد الفعل، وبذلك تتحول العناصر اللغوية من الحدود والمعايير القاعدية والدلالية إلى البناء النصي القائم على التآلف والتركيب دونما النظر إلى العلاقات النحوية أو البلاغية.

وأما الثاني فهو الكيفية التي تروى بها هذه المدلولات عبر الوظائف التفسيرية والتواصلية والتقويمية، التي كثيرًا ما تتشابك مع رؤاه الداخلية محققة نوعًا من تساوى المعرفة الشخصانية له ولأفكاره ودمجها مع المتلقي.

لقد أصبحت اللغة التقريرية كما يقول عبد العزيز موافي والتي قد تصيب القارئ بالعجب هي المعول الأساسي للغة القصيدة الجديدة، كما أصبح لزامًا على الشاعر أن يستشرف شعرية جديدة خارجة من البلاغة التقليدية، وليست خارجة عنها: «إن هذه الشعرية تتميز بأنها تنتج بشكل معاكس للنماذج التي سبقتها، إذ لم تعد مهمة الشاعر هي إضفاء الشعرية على العالم بل أصبحت مهمته هي اكتشاف الشعرية فيه».(٥١)

إن العلاقة ما بين جزئيات الكلام في شعرية التقرير هي المفجرة الأولى لشعرية النص، حيث تكون نسيجًا كليًّا من هذه الجزئيات التي تعتمد على الترابطات وخاصة النفسية منها؛ وبهذا تكون أقدر على نقل الإحساس والمعنى على دفعات.

وتتجلى لنا مقدرة الرافعي على تصوير المشاهد في مثل خاطرته « قرآن الفجر»؛ فنراه ينقل لنا تلك اللحظات الإيمانية، ويرسم لنا هذه الانطباعات والنفحات العطرة وقناديل الزيت التي تضيء المسجد وقت الآذان. يقول:

«وأقبل الناس ينتابون المسجد...، ولا أنسى أبدًا تلك الساعة ونحن في جو المسجد، والقناديل معلقة كالنجوم في مناطها من الفلك، وتلك السرج ترتعش فيها ارتعاش خواطر الحب، والناس جالسون عليهم وقارُ أرواحهم، ومن حول كل إنسان هدوءُ قلبه...كانت هذه القناديل والظلام يرتج حولها تلوح كأنها شقوق مضيئة في الجو، فلا تكشف الليل ولكن تكشف أسراره الجميلة، وتبدو في الظلمة كأنها تفسير ضعيف لمعنى غامض يُومئ إليه ولا يبينه، فما تشعر النفس إلا أن العينَ تمتدُ في ضوئها من المنظور إلى غير المنظور كأنها سرٌّ يشفُّ عن سر».(٥٢)

ومن الصور التي ترسم مشهدًا عامًا لديه أيضًا صورته التي يصف بها منظر طفل وطفلة اشتد عليهما الفقر، يقول: «الطفل متكببٌ في ثوبه كأنه جسم قطع وركمت أعضاؤه بعضها على بعض، وسجيت بثوب، ورمى الرأس من فوقها فمال على خده.

والفتاة كأنها من الهزال رسم مخطط لامرأة، بدأها المصور ثم أغفلها، إذ لم تعجبه، كتب الفقر عليها للأعين ما يكتب الذبول على الزهرة: أنها صارت قشًّا..».(٥٣)

إن شعرية الرافعي فيما سبق تطرح البلاغةَ التقليديةَ جانبًا لتؤسس لنا شعرية التقرير التي تصبح الصورة الكلية فيها هي الغاية هي اللوحة الكاملة التي تتكون من رسومات جزئية ذات مشاهد متتابعة.

المشهدية السردية:

ظهرت النظرية السردية كمنهج أو وسيلة استكشافية لتحليل النصوص في أنواعها المختلفة محملة بكم من الانفتاح على العلوم الإنسانية بشتى أنواعها، مؤهلة للتفاعل

مع النصوص المختلفة كونها رافدًا من روافد التأويل والإنتاج الدلالي، ولكن هذه النصوص تظل دومًا ميدانًا للاختبارات لكي تثبت مدى أهليتها كمراجع أو خلفيات لمحاضن السردية.

هذا، ويعد الشعر الجاهلي النموذج الأول أو المختبر الأول لهذه النظرية ومن بعده تعددت ميادين الاختبار إلى أن ظهرت النظرية الشعرية الحديثة، فتداخلت في مقياسها مع كافة الأنماط اللغوية مشكلة حالةً من حالات عدم الارتباط أو التماهى بعدما ظل الشغل الشاغل لمعظم النقاد العرب القدامى وضع الحدود والفواصل ما بين الأنواع الأدبية وبعضها البعض.

وما نقصده بالسرد هنا هو ارتباط النص التشعبى مع عنصري الحكي والقص، وهذا الارتباط بكافة أشكاله موجود في نثر الرافعي الشعري، حيث نراه يتكئ على تقنية القص كوسيلة تعبيرية يبني عليها أحداث كتاباته، معتمدًا عليها كهيكل لغوي لبناء تجاربه، فنراه يستجيب لطبيعة السرد والحوار وتصوير المواقف ورسم الشخصيات في صور مشهدية غاية في البراعة.

ومن الجدير بالذكر هنا التنبيه على أن القص لم يكن هدفًا مقصودًا للرافعي في حد ذاته كما يصرح بهذا[٥٤]،ولكن القارئ لنثره يجد معظم مقالاته تتمحور حول قصص أو روايات مختلفة مرتكزًا فيها على صياغات السرد وأدواته وعناصره، وهذا جانبٌ من جوانب المفارقة ما بين التنظير والممارسة لديه.

هذا، وتنضام المشهدية السردية لدى الرافعي إلى مصاف الشعرية كونها نسقًا لغويًا متحولًا من نظام لغوى إلى نظام شعري أو أدبي عبر توحد النمط اللساني اللفظي، حيث اتسمت كتاباته بنمط واحد من اللغة (اللغة الفصحى) لم يحد عنه أو يتجاوزه؛ نتيجة لإيمانه العميق بمبدئه الراسخ وهو الحفاظ على اللغة؛ فلم يشأ أن ينحرف باتجاهه إلى العامية أو إلى أية خطوط أخرى غير الفصحى، وهذا التوحد لم يقلل من قيمة ثرائه الدلالي بأي حال؛ نتيجة لتمكنه -كما أسلفنا غير مرة - من الأسلوب العربي، إذ كان لخبرته اللغوية، وتمكنه من المعجم اللغوي ودواله دور قوي وعميق كمقوم رئيس من

مقومات شعرية الكتابة ورسم صورها وخاصة المشهدية، إذ أتاحت له هذه الخبرةُ القدرةَ على تشغيل اللغة عبر مستوياتها المتعددة، ومن ضمن هذه المستويات برز المستوى السردي لديه من منطلق إبداعي عبر وعيه بأهمية اللغة كمكون من مكونات الخطاب الأدبي بوجه عام أساليبه الكتابية - التي يندرج السرد ضمنها - بوجه خاص.

ولعل ما خفف من حدة التوحد اللغوي عند الرافعي - أيضًا - تنوع وجهات الخطاب السردي، وتنوع مصادر صوره المشهدية، فتارة هي دينية، وتارة هي تراثية، وتارة واقعية اجتماعية. ..

وربما يعد استلهام التراث العربي عند الرافعي من الظواهر اللافتة للنظر في رسم صوره السردية؛ حيث إن معظم مقالات الرافعي ذات الطابع القصصي مستقاة من التراث بوجه عام والتراث الديني بشكل خاص، كما في مثل مقالاته «زوجة إمام»، و«وحي الهجرة»، و«الزاهدان»، و «الشيطان»...، وغيرها.

أما ثاني المظاهر التي طبعت الكتابة السردية عند الرافعي وعملت على تطوير شعريتها المظهر أو المنطوق الاجتماعي الذي كان له حضورٌ واضحٌ عنده، حيث لملمة الأفكار المتمركزة حول قضايا اجتماعية محددة مثل قضية الفقر التي عالجها في كتاباته من وجهات مختلفة، وقد حفل كتابه «المساكين» - خاصة- بالعديد من المقالات والسياقات القصصية التي شكلت في مجموعها وحدات مؤتلفة ومتحدة تحت ظل الهيكل الخطابي العام، فحديثه مثلًا عن الشيخ عليّ - بطل قصص مساكينه - حين يقول:

«لَمَّا ولد هذا الرجل...قامت أمه عن نجم منطفئ لا تعرفه الأرض وقد زهدت فيه السماء، فكان رضيعًا ثم فطيمًا...ثم ترعرع ثم صار يافعًا وعاد فتيًا وانقلب كهلًا وهو اليوم يحطم الخمسين. .». إنما هو سرد لحياة هذا الرجل منذ ولادته وحتى وفاته، ومثله مقالته «مسكينة !مسكينة» التي هي عن فتاة بائسة، يقول: «كانت لنا يا بني في هذه القرية النضرة فتاة بائسة ضاق بها العريض من هذا البر؛ فخرجت إلى بعض المدن تستطعم الحياة، فحدثتني أنها استضاقت حتى كأنما كانت تنفذ إلى رزقها من شق في صخرة في غار في جبل. .». ويمضي الرافعي في سرد قصته هذه المسكينة ومعاناتها، التي

وصلت إلى حد الصراع والتفكير في الانتحار إلى أن رأت سيدة ثرية، فدار بينهما حوار بدأته الفتاة بالاستجداء.

_ الفتاة: سيدتي ! أدام الله نعمته عليك وهنأك هذه النعمة بدوامها !

_ السيدة: هي دائمة، وما أنت والنعمة ؟

_ سيدتي ! وقاك الله ما أنا فيه من بأساء الحياة ولا كتب عليك أن تعرفي ما هي!

_ فلما أنت وأمثالك في الحياة إذن أيتها الحمقاء ؟

- سيدتي ! ألا مهلًا مهلًا وانظري إليّ ينظر الله إليك !

- قد نظر الله إليك من قلبي !

- سيدتي هبيني خادمًا أحسنت إليها !

- فلتكوني خادمًا طردتها إن بلغت أن تكوني خادمًا مثلنا!

ويمضي هذا الحوار ما بين الفتاة والسيدة على مثل هذه الوتيرة من تعارض الرؤى وتأزم الصراع إلى أن يتدخل «الشيخ عليّ» ليروي لنا موقف الفتاة «التي غلبتها عيناها وراء دموعها ولم تجد لها عزمًا» وموقف السيدة التي «ابتلعت ما بقي في فمها من تلك الفلسفة، وافتر ثغرها قليلًا عن ابتسامة السخرية، وسرها أن يكون في لسانها كل هذا المنطق... ثم أنغصت رأسها بكبرياء وقالت: «مسكينة ! مسكينة !»».

ويأبى الرافعي أن يُنهي مشهديته على هذه الحال، حيث كان لهذه السيدة فتاة في مثل عمر الفتاة المسكينة فلما رجعت السيدة إلى قصرها فإذا بفتاتها تنتفض من وعكة الحمى فابتدرت والدتها تدعو لها، ولكنها لم تجد اللغة أو الفصاحة التي تدعو لها بها بمثل ما كانت تحاور الفتاة المسكينة فما كان منها إلا أن قالت لابنتها: «مسكينة ! مسكينة !»، وتدهورت حالة هذه السيدة حزنًا على ابنتها ثم نزلت الشارع ورأتها الفتاة، «ويصفها الرافعي لنا في حالتها هذه وكأنها شبح أسود في عرض الطريق، وإذا بسيدة الأمس قد حال لونها، واستحال كونها، فذهب ربيعها وروضها» فما تبينتها الفتاة ورأت ما نزل بها حتى نفرت دموعها حزنًا، ثم رفعت عينها إلى السماء وقالت: « ياربّاه! مسكينة! مسكينة !».[٥٥]

أما ثالث الملامح التي نتمثل منها طرائق الصورة السردية عند الرافعي في مشاهدها فإنه يتشكل من مجموع تجارب خاصة خاضها في حياته أو في خياله، ومنها تجربة الحب التي اقتربت في نصوصها من تقنية القص الشعري؛ فاحتملت منا التأويل/ الإسقاط عبر فواعل/ عناصر الإيجاد/ الارتداد في سرد بعض الوقائع التي قد تدفعه إلى أبعاد أو تجليات بعيدة كلعبة المرتهن بالزمن، واستباقه له كما في مثل رثائه لصاحبة الصالون(ماري زيادة) بقوله:

«ورثيتُ لها أشد رثاء وأبلغه في الرحمة والرقة حتى عادت نظراتها تقطر على نفسي دموعاً سخينة كدموع الذل، ويا حرة قلبي من الإشفاق عليها وأنا أرى في احمرار جمرتها سواد فحمها، وفي أسباب سرورها أسباب همها ! ويا لهفي عليها إذ أرى هذه الجميلة التي لم تنظر أكثر ما نظرت إلا إلى خطيئة، ترفع نظرها أحيانا إلى السماء بقوة في داخلها، كأنها تقول لمن يفهم عنها: إن هنا القدر وهناك المقدر ! ويا بؤسها حيث لم تعد تظهر في روحي إلا كما يتخايل ظل القمر في الماء؛ أنظر فيه الصورة من غير معنى، والضوء من غير قبس، وأرى فيه الخيال وليس فيه القمر..».[٥٦]

لقد سرد لنا الرافعي صفات صاحبة الصالون الجميلة، وصور لنا محاسنها ومفاتنها تصويرًا مشهديًا، ولكن ما إن غابتْ عن روحه ولم يعد يرى في مرآتها صورته، أو في قمرها خياله رحل عن صالونها قبل أن يرى ذبول صفاتها الجميلة، ورثاها قبل موتها لتظل صورتها الأولى حية بداخله ملهمة للغته.

لقد مثَّل لنا الرافعي نموذجًا متفردًا في الكتابة السردية المشهدية، وقد ترك بصمته الفنية في تاريخ النثرية الحديثة، وانتقلت الكتابة والصورة المشهدية به وبجيله من الرواد من مرحلة الاتباع والفعل إلى مرحلة الإبداع والتميز، ولعل أحد الباحثين يتصدى لدراسة تقنية السرد عنده، إذ هو من الموضوعات الثرية الجديرة بالبحث والدراسة.

التصوير الرمزي:

اختلف الباحثون في التحديد الدقيق لمفهوم الرمز، فمنهم من عرَّفه بأنه: «ما يعني أو يومئ إلى شيء عن طريق علاقة بينهما لمجرد الاقتران أو الاصطلاح أو التشابه العارض غير المقصود...والرمز إشارة أو تعبير عن شيء آخر»[٥٧]، ومنهم من وجده «ما يمكن

أن يحل محل شيء آخر في الدلالة عليه، لا بطريقة المطابقة التامة، وإنما بالإيحاء، أو بوجود علاقة عرضية أو علاقة متعارض عليها».(٥٨)

والرمز الذي نقصده هنا هو الرمز الأدبي الذي يُستخدم كأداةٍ فنيةٍ للتعبير عن قضايا الإبداع من خلال التشكيل اللغوي الخاص الذي يُوحي بدلالة معينة بعيدًا عن الوضوح والتقرير المباشرين؛ ومن ثم فهو يبدأ من الواقع ولكنه لا ينتهي إليه.

إن ذكر الرمز في الإطار الفني للعمل يُوحي بدلالات تثري العمل وتجربته، وتعفيه من الترهل، إذ تمده بإشارات موحية فمنذ أن «تجاوزت اللغة معناها المألوف حتى أصبحت تُطلق على كل نظام رمزي تعارف عليه المجتمع، وأدى هذا التصور إلى جعل البحث في النص الأدبي وما يدعى من تفرده أشد إلحاحًا».(٥٩)

هذا وقد تنبه ابن جني قديمًا في خصائصه إلى هذه الرؤية متحدثًا عما أسماه بـ «شجاعة العربية».(٦٠)

ويقع التوظيف الأدبي للرمز في سياق التجربة الأدبية وينطلق من دوائر الصورة التي هي منبعه وهدفه، إذ هو «أفضل طريقة ـ كما يقول الدكتور مصطفى ناصف ـ ممكنة للتعبير عن شيء لا يوجد له معادل لفظي، هو بديل من شيء يصعب أو يستحيل تناوله في ذاته»(٦١)، كما أنه يكتسب دلالته من خلال الصورة التي ينصهر بداخلها كإطار مهم داخل أدواتها الفنية التي تمكن الأديب من صوغ تجربته؛ ولذا فهو خاضعٌ لثقافة الأديب وتصوراته.

والرموز كثيرة ومتنوعة سواء أكانت محلية أم عالمية تاريخية، عربية أم أجنبية، قد يكون لبعضها وجود حقيقي، وقد تستمد من عالم الأساطير، وقد يمزج بعضها بين الواقع والأسطورة في آن واحد مثل: قابيل وهابيل، وأيوب، وعنترة، وشهريار، وأبي الهول وغير هذا من الرموز.

ويعد استخدام الرموز في الأعمال الأدبية من الظواهر الفنية التي تلفت الانتباه، وقد شاع هذا الاستخدام في الأدب الحديث، واهتم الأدباء المحدثون به وبمحاوره، ومن ضمن هؤلاء الأدباء يأتي أديبنا الرافعي الذي لم يكن رمزيًا فحسب، بل إنه أسس تقاليد رمزية جديدة، وذلك حينما تناول في حديث القمر تيمة « الليل» ليصور لنا من

خلاله منابع وأسرار إبداعه عبر دلالة رامزة لليل الذي هو منبع العشق، وملاذ العشاق، ومصدر الكشف والتجلي عند معظم الشعراء.

وإذا كان الدكتور جابر عصفور قد قرر أن جبران خليل جبران (١٨٨٣: ١٩٣١م) يعد مؤسس هذه الرؤية/ هذا التقليد حينما كتب نثريته الشعرية «أيها الليل» ونشرها عام ١٩١٣م [٦٢]، فإن الباحث يقدِّم لعصفور مصدرًا أدبيًّا سابقًا على نثرية جبران وهو حديث القمر للرافعي الذي نشر عام ١٩١٢م، حيث يفتتح الرافعي حديث قمره برمزية الليل حين يبيحه أسراره عندما يأتيه قائلًا:

«الآن وقد أظلم الليل وبدأت النجوم تنضح وجه الطبيعة التي أعيت من طول ما انبعثت في النهار برشاش من النور الندي يتحذر قطرات دقيقة منتشرة كأنها أنفاس تتثاءب بها الأمواج المستيقظة في بحر النسيان الذي تجري فيه السفن الكبيرة من قلوب عشاق مهجورين برحت بهم الآلام». [٦٣]

إن التعارض الرمزي في المقطوعة السابقة يقع بين الليل/ النهار؛ ليغدو كل منهما نقيضًا للآخر حيث النجوم/ العشاق التي تعبت طيلة نهارها من النور/ الاغتراب باحثة عن وطن آمن/ الليل كي تسافر إليه لتبثه أسرارها بعيدًا عن صخب النهار، وقسوته.

وإذا كان هناك تعارض رمزي ما بين الليل والنهار عنده، فإن لديه تماثلًا ما بين الطبيعة والليل، إذ الطبيعة تُلقي عليه سكونًا ينزل بالليل وظلمة شيئًا فشيئًا، فيبتدئ خفيفًا كالنوم الذي يلاعب اليقظة في الأجفان تجري وراءها وتشتد وراءه، وكلاهما يدخل الباب الذي خرج منه الآخر فلا نوم ولا يقظة، ثم يثقل كأنه النسيان يداعب الذاكرة الضعيفة ثم ينبسط ثم يستحكم فيجعل ذلك الهر الذي يشرق من عينيه كأنه في عمل لفظ ركيك يضطرب في لسان محتبس فلا تلفظه الأرض ولا تسمعه السماء». [٦٤]

إن الدلالة التي ينطوي عليها نموذج الطبيعة / الليل تتحول هنا إلى دروب ومسارات ذات بداية ونهاية؛ لتؤكد لنا حجم العلاقة الفعلية التي تجمع ما بين الأنا الشاعرة والوجود متخذة بعدًا تصاعديًّا ينطوي على علاقة جذب بين عالمين عالم الجسد، وعالم الروح عبر فاعل / دال أثير هو الليل.

عاشق القمر:

قرأت حديث القمر فنعم الأديب ونعم الأثر
بداية هذا الفتى الرافعي نهاية كل أديب ظهر

حافظ إبراهيم: الجريدة ٥/ ١/ ١٩١٣م (بحر المضارع)

يمثل كتاب «حديث القمر» الفاتحة لسلسلة كتابات الرافعي الإبداعية الموسومة بـ «رباعية الحب والجمال»، حيث ألفت هذه الرباعية (وهى:حديث القمر، ورسائل الأحزان، والسحاب الأحمر، وأوراق الورد) في مجموعها متوالية واحدة ينتسب محورها إلى ركن واحد هو «المرأة» صاحبة القمر التي بَعَثَ إليها برسائله فلما قاطعته كَتَبَ سحابه الأحمر ولما صفا الود بينهما أَنشَأ أوراق ورده.

هذا، وينتسب نثر حديث القمر حول مجموعة من الفصول سبقتها مقدمة ملفوفة بعنوان رئيس، إذ يلفت العنوان نظر القارئ إلى حوارات/ دوال/ فصول تتحدد مراميها بإضافتها إلى العنوان/ القمر، ومن البدهي أن هذه الحوارات لابد لها من محاور/ عاشق / بليغ يصور لنا عالم ذاته العاشقة لتتحول دواله من فصول إلى دلالات ورموز تبدأ عملها من «ظلام الليل» حتى «طلوع الصبح» في رحلة تحت ضياء القمر.

والقمرُ الذي تنتسبُ إليه هذه الأحاديث له أكثر من معنى، وأكثر من رمز، بل إنه يمثل عند الرافعي امتدادًا لا نهائيًا من الرموز والتجليات، فـ «القمر بضيائه ينبوع يتفجر في نفسي، فأنشر على خيوطه ليلًا من ليالي الجمال»[٦٥]، فقد يأتي رمزًا دينيًا أو أخلاقيًّا أو رمزًا للحرية والسلام.

صاحبة القمر:

في ربوة من ربا جبال لبنان تعرَّف أديبنا على « ليلى»، وكانت أديبة شاعرة أحبها وأثمر حبه «حديث القمر» بعد أن ساهرته الليالي تحت ضيائه في رحلة طويلة، ولا أدري إن كانت ليلى هذه حقيقة كما قرر مصطفى نعمان البدري[٦٦] أم أنها مجرد رمز حسبما أري فلو كانت حقيقة لكان حضورها كحضور مي زيادة في أعماله، ولما وصفها

«بالشرق المريض» الذي يمثل عصب حديث قمره، حيث إن هذه القصيدة تعد الحدث المركزي أو القضية المركزية لهذا الكتاب، وفيها يعبِّر بصور مكثفة عن قضية المرأة والتي هي قضية الشرق والذي هو مريض لأن ليلى «حديث القمر» مريضة، فليلى إذن إنما هي رمز للمرأة الشرقية.

هذا، ومن القضايا التي عالجها الرافعي برمزية ماهرة قضية الفقر، فنراه يصور لنا الفقر والغنى قطين أحدهما سمين يرفل في النعيم، والآخر هزيل يعيش في فقر مدقع، فنراه يصف لنا القط السمين ـ، والذي هو رمز الغنى ـ بأنه «خرج من دار أصحابه يريد أن يفرِّج عن نفسه بأن يكون ساعة أو بعض ساعة كالقططة بعضها مع بعض، فأبصر القط الهزيل فأقبل يمشى نحوه، ورآه الهزيل وجعل يتأمله وهو يتخلع تخلع الأسد في مشيته، وقد ملأ جلدته من كل أقطارها ونواحيها، وبسطته النعمة من أطرافه، وانقلبت في لمحه غلَظًا، وفى عصبه شدة، وفى شعره بريقًا، وهو يموج في بدنه من قوة وعافية».[٦٧]

ويقف على الجانب المقابل له القط الهزيل ـ، والذي هو رمز الفقر ـ فيصوره لنا بأنه «نحيفٌ متقبضٌ، طاوي البطن، بارز الأضلاع، كأنما همت عظامه أن تترك مسكنها من جلده، لتجد لها مأوى آخر».[٦٨]

ولا يقتصر تصوير الرافعي الرمزي للفقر على هذا النموذج في وحي قلمه، وإنما يفرد لنا صفحات كاملة من المساكين[٦٩] ليعبر لنا بأساليب رمزية متعددة عن نماذج مختلفة من هذه القضية على لسان الشيخ عليّ والذي يصفه لنا بأنه «رجل سُدّت في وجهه منافذ الجهات الأربع كلها إلا جهة السماء، فكأنه في الأرض بطل خيالي يرينا من نفسه إحدى خرافات الحياة».[٧٠]

هذا، وقد ترد عند الرافعي بعض الرموز الصوفية، والتي ربما جاءت لديه كإعادة لقراءة العالم من منظور مغاير من أجل التحاور لا الصدام، والتواصل لا الانقطاع بغرض الوصول إلى جوهر العلاقة ما بين الإنسان والوجود / الطبيعة، وما بينهما وبين الخالق، وهذا يبدو لنا في مثل حديثه عن سلطان الروح في حديث القمر يقول:

«السلطان الحقيقي على الطبيعة سلطان الروح؛ لأنها من الله، وهذه الطبيعة أداة في يد الله، فليجعل الإنسان شفتيه مخزنا لغويًا مملوءًا بألفاظ العلوم؛ فإن الطبيعة لا تُبالي بمدلول الحروف مهما حملها على ذلك باصطلاحه، ولكن ليجعل في قلبه علم الخير وإحالة الشر إلى الخير، فإن الطبيعة حينئذ لا يسعها إلا أن تخضعَ بإحساسها خضوع الإجلال لأستاذ تلامذتها، وترفع إلى الله على يده تعازي المساكين كأنه الأمين على آمال القلوب، وتجعل الطبيعة هذه اليد نفسها كأنه شكر منها لله تعالى إذ إنجبت رجلًا من رجالها في الأرض»[٧١]، هنا يتجلى الرمز الصوفي عنده حين يجعل من الطبيعة أداة في يد الله. إن هذا التسليم لديه (والذي يعتبر الحدث المركزي في الوجود) يجعله يسرد تفسيراته بأن الإنسانَ ما هو إلا وعاءٌ من أوعية الطبيعة؛ ومن ثم فهو يحاول أن يحملَه على الصلاح والخير وحينها سوف تذعن الطبيعة له، وتجعله واسطة بينها وبين الخالق، أمينًا على أسرارها مقدمة إياه كلون من ألوان الشكر لله.

ويتجلى الرمز الصوفي أيضًا في حديثه عن الجنة المعنوية التي يجعلها من تجليات الصفات والأسماء والآلهة، ويصفها بأنها جنة القلب.[٧٢]

هذا، ويعد نموذج «الرجل الإلهى» من النماذج التي تقربه أيضًا من حيز الرمزية الصوفية، حيث محاولته اكتشاف موقع المبدع / الرجل الإلهي من الوجود، إذ تتجلى في مثل هذا النموذج أنا الرافعي المتطوقة لاستلهام بعض العلامات الإلهية المرسلة للارتفاع بحيز الأدباء في الأرض، ويقربنا الرافعي من هذا النموذج بتعريفه له بأنه «هو الرجل الذي لا تعرفه الحياة ولا يعرفه الموت فلا يذل لأحدهما: تتبرج له الحياة فلا تغره، ويتهجم له الموت فلا يضره، يبتلى بكل ما يسوء ويسر فلا يسوءه ولا يسره...

هو رجل روحه في كفه - وهي العلامة الإلهية فيه - فما إن يزال يثب بها من كل قبر يحتفر له ولا يسقط أبدًا، وكل رجل إلهي لا يخطو إلا فوق القبور، حتى إن تاج الملك لينكشف عن رأس صاحب الجلالة إذا رآه وهو يهوي إلى الأرض عساه يكون لتلك الأنفة قبرًا ذهبيًّا، فإن هذا الرجل الحق لا يجيء إلا عندما تقضي السماء على الأرض بحكم من أحكامها، فيخلق الله بين جنبيه قلبًا هو المعنى المتجسم من ذلك الحكم».[٧٣]

إن رحلة الرافعي لمعرفة الرجل الإلهي والتي انطوت على مصاعب عديدة بداية من احتكاكه بالحياة وحتى محاكمة السماء للأرض قد أسهم الكشف الصوفي فيها بوضع العلامات التي حركت المقطع؛ فركض وراء شعابها بحيث لاح لنا في الأفق عدم تحقق هذه العلامات المتوالية إلا عبر هذا الكشف، إذ يظل هذا المقطع متأبيًا على التحقق إلا عندما يدخل في دوائر الكشف والمخايلة القائمة على الرؤية التي يتحد فيها إبداع الشعرية مع ظلال الصوفية فيتحول «رجل السقوط» إلى «مهدي منتظر»، وما بين تيمة «الإبداع»، وسحر «الكشف» ينسرب المقطع إلى أفق جديد من الرؤية الأدبية الرمزية.

إن توظيف الرمز في العمل الأدبي التوظيف المناسب يعطى النص بعدًا أرحب وحركة فاعلة أوسع من خلال كلماته ودلالتها.

ولعل ما يقرب الرافعي من عداد الرمزيين هو استخدامه الصورة المركبة التي من السهل عليها احتواء أطر رمزية، « فالصور الجزئية - مهما كانت قيمتها - لا تستطيع خلق رمزية حقة»(٧٤)، كما أن ما يقربه أيضًا منهم هو عنايته بالصورة نفسها شأن عناية الرمزيين بها، ولذا فإن «قوتها عنده صفة تُقابل الإبداع والنظام في الطبيعة».(٧٥)

في رائعته « السحاب الأحمر» نرى الرافعي (الرمزي الحالم) يصف لنا الشيخ علي بأنه «مازالت روح هذا الرجل منه منذ عرفه كأنها نضاحة عطر تمج رشاشها على حياته روحًا وعبيرًا وندى، وكأن الرجل طفل عزيز من أطفال قلبه يملأ ما حوله ابتسامًا وطفولة ورقة، ولو أن أحدًا خلق من عيني الطفل الضاحكتين لكان هو « الشيخ عليّ - رحمه الله -». (٧٦)

ولعل ما يقرب أدب الرافعي من عداد الرمزية أنه _ أي أدبه _ كان نتاجًا عن الفكرة والرؤية والصنعة، وربما كان هذا أحد أهم أسباب غموضه، ولعل وصف الرافعي لطريقة الكاتب الفرنسي أناتول فرانس من أصدق الأوصاف التي تنطبق على الرافعي نفسه مؤكدًا أنه «كان يكتب الجملة، ثم ينقحها، ثم يهذبها، ثم يعيدها، ثم يرجع فيها، وهكذا خمس مرات إلى ثمان، ويؤخر من موضع إلى موضع، ويحسبون هذا تحكيكًا وتهذيبًا، وما هو منها في شيء، ولا أحسب الأوروبيين أنفسهم تنبهوا إلى

سر هذه الطريقة، وإنما سرها جهاز التوليد في رأس ذلك الكاتب العظيم، فإذا قرأ كتابة حولها فكرة وأبدع له منها من غيرِ أن يعمل في ذلك أو يتكلف له إلا ما يتكلف من يهز إليه بجذع الشجرة لتساقط عليه ثمراً ناضجًا حلوًا جنًّيا. فكلما قرأ ولَّد ذهنه، فيثبت ما يأتيه، فلا تزال الصورة تخرج من صورة حتى يجيء المعنى في النهاية، وأنه لأغرب الغرائب، لا يكاد العقل يهتدي إلى طريقته وسياق الفكر فيه، إذ كان لم يأت إلا محولًا عن وجهه مرات لا مرة واحدة».(٧٧)

ولعل ظاهرة الغموض نفسها تعد إحدى الظواهر اللافتة للنظر في أدب الرمزيين، وأن هذا الغموض هو ما يقابل خفايا الرمزيين وأسرارهم، ولذا فإن درس الغموض عند الرافعي(٧٨)يعد من قبيل درس الرمزية، كما أن نماذج الرافعي التي يشوبها الغموض تعد من النماذج التي تقربه - بدرجات متفاوتة - إلى عداد الرمزيين، ومن هذا قوله:

«ماذا ترى في الابتسامات؟ أهي تسقط عليك بندى السماء في نشر الروض وعطره، أم تلذع قلبك بالخمر الضاحك الذي لا يقال فيه حين يشتعل أنه اشتعل، بل إنه تندى ذلك الجمر الذي يحرق من غير أن يتضرم، فلا يفنى ما يحرقه ولا يأخذ منه، بل يصبح كلهيب الياقوت وديعة إلهية جميلة في شكل النار؟».(٧٩)

وكذا قوله في وحي القلم: «وكان حبي إياها حريقًا من الحب، فمثل لعينيك جسمًا تناول جلده مس من لهب، فتلسع هذا الجلد هنا وهناك من سلخ النار، وظهر فيه من آثار الحريق لهب يابس أحمر كأنه عروق من الجمر انتشرت في هذا الجسم، إنك إن تمثلت هذا الوصف ثم نقلته إلى الدم كان هو حريق ذلك الحب في دمي!».(٨٠)

وقوله: «أين زمنها؟ لقد فرغ وقتي منه حتى يخيل إليَّ أن اليوم الذي هو أربع وعشرون ساعة لا يكمل لي بعدها عشرين وأربعًا، وأنظر في ساعتي فإذا كانت السابعة مساء، والتي إليها والتاسعة، والتي معهما، شبه لي، وغم علَّ، وحسبت أن في هذه الساعة منطقة خارجة عن الزمن تخطاها العقرب ولا يشير إليها».(٨١)

كل هذه النماذج - وغيرها كثير - تؤكد بما لا يدع مجالًا للشك أن الرمز كان حاضرًا في كتابات الرافعي، وكما أن التصوير الرمزي كان حاضرًا في نثره فإن التصوير بالإيحاء

كان حاضرًا أيضًا، ومن نماذج الصورة الإيحائية التي استخدمها حول فكرة معينة وظل يدور حولها ويلتف مؤكدًا إياها مرات قوله عن ولدي السجين:

«صورة بشعة على تلوينها، إذ لا سواد فيها إلا من الخطوط، ولا بياض إلا من الدموع، ولا صفرة إلا من الوجوه، ولا حمرة إلا من لهب القلب، وسيمضي كل شيء لسبيله فينسى ولا تنسى؛ لأنها مادة علمية مصورة، كرسم تعليمي في جغرافيا الجريمة. هي اليوم صورة طفل فهي للحفظ، وغداً صورة شاب فهي للعلم، وبعد غد صورة رجل فهي للعمل».(٨٢)

وربما يعمد الرافعي في بعض الأحيان إلى التستر وراء الرمز التراثي، وخاصة عندما يعالج بعض القضايا الوطنية أو السياسية، فيتخذ رموزًا تُشير دون أن تُصرح إلى مقصده وملاحظاته التي يوجهها إلى من يريد. ومن ذلك مقالته «تاريخ يتكلم»(٨٣) في وحي القلم، فقد جعل الحديث فيها عن الحاكم بأمر الله رامزًا إلى «مصطفى كمال أتاتورك»، حيث ماثل الرافعي الحوادث التي جرت أيام الحاكم بأمر الله ببعض الحوادث التي جرت في عهد الرئيس التركي، فاستنطق التاريخ عبر حلم متخيل أسقط فيه أحداث الماضي على الحاضر بعد أن رأى نفسه كاتبًا للحاكم بأمر الله.

إن التلويح بالرمز في كتابة الرافعي قد خلق فضاءً واسعًا لدى المتلقي للطرح والتأويل، كما دلف به إلى دوائر الزمن باعتباره مكونًا دلاليًا مهمًا في التصوير الرمزي الذي يصل به إلى أقصى غاياته حينما يتجاوز التطبيق المقطعي أو الموضوعاتي ليبلغ الأمر به حد استخدام الرمز في طريقة تأليف كتبه، حيث عبر عن حبه لمي زيادة بطريقة رمزية في كتابه «رسائل الأحزان» الذي ملأه كله بتجارب خاصة في إطار موضوعي عام؛ فتداخل لديه الذاتي بالموضوعي، إذ عبر فيه عما يعتمل بنفسه وما يلامس وجدانه، فكان تتمة لقصة غرامه، وزفرة من زفرات عنفوان حبه وكبرياء نفسه.

إن التصوير الرمزي عند الرافعي قد خلق تنوعًا داخل نصوصه وإبداعاته نظرًا لاختلاف قراءات التلقي من خلال البحث عن المعنى الغائب في هذه النصوص، كما أنه يعد دليلًا على خصوبة الرؤية الفنية لديه نتيجة لانبعاث التفسير والتأويل إلى ذهنه،

أيضًا يعد من مقومات الخصوصية ومن سمات التفرد التي تمنح النص أفقًا أوسع، وتعلو به إلى وهج الإبداع، وهو قبل هذا وذاك يعد احتفاءً بالظاهرة اللغوية لديه.

التصـوير البياني:

تفـــــــردت بالصياغة. .. حتى قيل في عالم البيـــان: إمـام

ووهبت (الفرقان) قلبــك...حتى فاض من قدسه لك الإلهام

محمود حسن إسماعيل. (بحر المديد)

برز مصطلح التصوير البياني بعدما قربت لغة النثر من لغة الشعر، وأضحت قاسمًا مشتركًا في هذا الاتجاه الحديث الموسوم بـ «شعرية الكتابة»، حيث إنها تخطت حاجز التعبير المجرد دون التوصيل إلى التعبير المعنوي بالصورة الحسية المعبرة، ولذا برز هذا المصطلح ليكون الصيغة أو الشكل التعبيري الذي تبني عليه الألفـاظ علاقاتها وقدراتها للجمـع بين الأشياء المتنافرة واقعيًا وتصويرها حسيًّا.

والباحث في ماهية الصورة يجد أن التعريف الذي تبنته معظم الاتجاهات والتيارات الأدبية والنقدية الحديثة مثلما لا يوجد أي تعارض ما بين ربط الشعر بالصورة فإنه أيضًا يؤكد حقيقة أن التصوير البياني والصورة الشعرية التي تعد من الكلية بمكان للصورة البيانية - «فقد يصل التشبيه أو الاستعارة في بعض الأحيان إلى درجة من الخصب والعمق إلى جانب الأصالة والابتداع بحيث تمثل الصورة وتؤدى دورها، غير أن الصورة وإن تمثلت أحيانًا في التشبيه الخصب والاستعارة الذكية لا تزال لها وسائل أخرى تتحقق بها ومن خلالها»[٨٤] - لا يتعارض مع بعضهما أيضًا بل يكمل أحدها الآخر.

إن من النقاد من يؤكد أن الصورة بمعناها البياني تعد مساوية للشعرية[٨٥]، وشعريتها تتأتى من اهتزاز درجة التطابق بين الدال والمدلول؛ مما يسمح بوجود زوائد تعبيرية ودلالية ترحل إلى الفضاء - أي فضاء الشعرية -، فتوسع من أفقه، وتعمق أبعاده؛ «إذ يرد اللفظ منحرفًا عن مدلوله بمسافة قد تقصر وقد تطول لكنه لا يتطابق معه».[٨٦]

وفي هذا الميدان تعد الصورة البيانية من أكثر الصور الفنية التي يمكن أن تقدمَ للمبدع الثراء الفني والتنوع الكيفي، ولكن شريطة أن تكون مندمجة داخل سياق العملية الإبداعية ومتوائمة معها بعيدة عن التكلف والتعسف، وأن يتم التعامل معها أيضًا بوصفها مكونًا شكليًّا ومضمونيًّا في آنٍ واحد؛ كي يصعب على المتلقي أن يفصل بين ما هو داخلي فيها وبين ما هو خارجي؛ لأنها لو كانت خارجية فقط ولم تكن متداخلة البنية تحولت إلى زخرف وتوشية عقيمة لا طائل من ورائها؛ أما لو تم دفعها إلى السياق وحركة المبدع الداخلية حينئذ تتجاوز الأطر الصياغية الشكلية وتدفع بالأسلوب إلى منطقة الأدبية.

ولو رجعنا إلى نشأة الرافعي الأدبية نجد أنه قد نشأ على القرآن الكريم حفظًا، ثم على الحديث النبوي ثقافةً، وتوجيهًا فكان له منهما طبع ودربة من الأدوات البيانية العالية المتقنة عبر أفصح كتاب، وأعظم أسلوب، ثم عكف على كتب البلاغة العربية يتأملها، وينهل منها فكان له من كل هذا أسلوبٌ بيانيٌّ متفردٌ أصبح به علمًا في دولة البيان لا تجد لأسلوبه نظيرًا.

مما سبق نجد أن اعتماد التراث كمصدر من مصادر الثقافة يعد ملمحًا بارزًا من ملامح التشكيل الفني لدى الأديب البياني، ومرجع هذا الاعتماد يكون بالنظر إلى اللغة الفصحى على أنها هي وحدها خاصة الإبداع؛ ومن ثم يكون الوعي بملاءمة اللفظ للسياق هو جوهر العملية البيانية.

ويكاد يكون احتفاء الرافعي بعنصر البيان كبيرًا إلى الحد الذي من الممكن أن نعده مذهبًا له حتى إن العقاد أحد كبار خصومه قد شهد له بذلك حينما قال: «إنه ليتفق لهذا الكاتب من أساليب البيان ما لا يتفق مثله لكاتب من كتَّابِ العربية في صدر أيامها».(٨٧)

والبيان عند الرافعي «شرط الأدب»(٨٨) كما أن التجديد عنده يكون من طريقتين: فأما واحدة فإبداع الأديب الحي في آثار تفكيره بما يخلق من الصور الجديدة في اللغة والبيان، وأما الأخرى فإبداع الحي في آثار الميت بما يتناولها به من مذاهب النقد المستحدثة وأساليب الفن الجديدة وفي الإبداع الأول إيجاد ما لم يوجد، وفى الثاني إتمام ما لم يتم».(٨٩)

ويحدثنا الدكتور مصطفى نعمان البدري -الباحث العراقي صاحب أول دراسة علمية متخصصة عن الرافعي - عن مدى احتفاء الرافعي بالنهج البياني بقوله: «إنه يحتفل للمقالة الأدبية البيانية، ويتهيأ لها، ويستدعي أسبابها، ويغالب مؤثراتها بأكثر مما ينفعل به في محاولة نظم قصيدة شعرية».(٩٠)

وفي السياق ذاته يفرّق الرافعي بين أسلوبين في الكتابة: البحث العقلي، والفن البياني، فالأول غايته - عنده - صحة الأداء، وسلامة النسق، أما الثاني فإنه يُعنى بقوة الأداء مع الصحة، ورسم التعابير مع الدقة، وإبداع الصورة زائدًا جمالها».(٩١)

والصورة البيانية لا تأتي عنده اعتباطًا بل لابد لها من وظيفة تؤديها، ولكنها كي تؤدي وظيفتها فلا بد من الوصول بالنفس إلى نزعة المجهول ليقربها إلى الغيب؛ وذلك «ليتسع بها التصرف إذ الحقائق أسمى وأدق من أن تعرف بيقين الحاسة أو تنحصر في إدراكها، فلو حدت الحقيقة لما بقيت حقيقة، ولو تلبس الملائكة بهذا اللحم والدم لبطل أن يكونوا ملائكة؛ ومن ثم فكثرةُ الصور البيانية للحقيقة الجميلة هي كل ما يمكن أو يتسنى من طريقة تعريفها للإنسانية».(٩٢)

والمذهب البياني في كتابة الرافعي يرجع لديه إلى أصول إنشائية يتكئ فيها بجانب الصياغة والألفاظ على الأفكار والمعاني، فأما من جهة الألفاظ فقد كان إمامًا فيها واقفًا على أسرارها، وأما المعاني فقد كان ينزلها من الألفاظ منزلة النضج من الثمرة الحلوة. يقول في هذا: «وإذا قيل الأدب فأعلم أنه لابد من البيان لأن النفس تخلق فتصور فتحسن الصورة، وإنما يكون تمام التركيب في معرضه وجمال صورته ودقة لمحاته. بل ينزل البيان من المعنى الذي يلبسه منزلة النضج من الثمرة الحلوة. إذا كانت الثمرة وحدها قبل النضج شيئًا مسمى أو متميزًا بنفسه. فلن تكون بغير النضج شيئًا تامًا ولا صحيحًا، ولابد من أن تستوفي كمال عمرها الأخضر الذي هو بيانها وبلاغتها».(٩٣)

إنه كان يؤمن دومًا «بأن الكاتب يجب ألا يفارقه الأسلوب البياني مهما كان الموضوع الذي يتناوله؛ فإنه لابد أن يختلف اختلافًا كليًّا عن الكاتب العلمي أو الاجتماعي أو السياسي وما إلى ذلك، فهو يقدِّم الفكرة في معرض فني جميل، أما الآخرون فإنهم يقدمون الفكرة في أسلوب الحقيقة الهاربة من أي خيال أو تصوير».(٩٤)

وربما كان تمسك الرافعي بهذا المذهب مرجعه إلى ما رآه من تفشٍّ للعجمة واللحن والعامية في عصره فأراد به أن يردَّ إلى العربية فصاحتها وشموخها، وهو إن كان لا يسمع هذه العامية إلا أنه كان حريصًا على تتبعها، حيث نراه يقول لصديقه العريان: «فلتكن أنت لي قاموس العامية»[٩٥]،ولعل هذا لأنه «نظر فيما يكتب الكتَّاب في الجرائد وما يتحدث به الناس في المجالس، فرأى عربية ليست من العربية، هي عامية متفاصحة، أو عجمة مستعربة تحاول أن تفرض نفسها لغةً على أقلام المتأدبين وألسنتهم؛ فقرر في نفسه أن هذه اللغة لن تعود إلى ماضيها المجيد حتى تعودَ الجملة القرآنية إلى مكانها مما يكتب الكتاب وينشئ الأدباء، وما يستطيع كاتب أن يشحذ قلمه لذلك إلا أن يتزود له زاده من الأدب القديم».[٩٦]

أمَّا مَا رمته به الدكتورة نعمات فؤاد من «أن العامية كانت تتسلل أحيانًا إلى قلمه إذ ترسل إلى صديق منطلقًا من قيود التفاصح باللفظ على عادته»[٩٧] فهو قول يعوزه الحجة والبرهان ولا دليل لدينا على أن الرافعي كان يستخدم العامية في إبداعه بشكل ملحوظ.

إن القراءة الواعية لثقافة الرافعي أولًا، ومنتجه الأدبي ثانيًا ترى أنه كان يسعى سعيًا حثيثًا نحو قراءة أساليب الأوائل وعلى رأسهم الجاحظ؛ لينهل منها جزالة العبارات ورصانة الألفاظ ومتانة الربط بين الفكرة/ المعنى، والتعبير عنها، ومن رحم هذا القراءة كان الرافعي يحتذي حذو الجاحظ في الاستطراد والإسهاب منساقًا وراء عمق المعاني، فهو لم يضح بالمضمون لحساب الشكل بل كان يوازن بينهما قدر الإمكان. وعلى الرغم من أن معظم الدارسين للرافعي اعتبروا الرافعي امتداداً للأسلوب الجاحظى، فإن هذا الاعتبار في تقديري لا يمثل خطى التقليد والاحتذاء بقدر ما كان يمثل علامة وعي وإنجاز وتخطٍ. وعي بأسلوب الجاحظ، وإنجاز عبر تخطي مستوى الكتابة عند الجاحظ والانطلاق إلى خط التجديد والتفرد الأسلوبي، ولكن ما كان لنا هنا أن ندرس بيانية الرافعي دون الإشارة إلى مدى تأثره في بيانه بكتابات الجاحظ، حيث تأثر بنظرية الجاحظ البيانية، وبنى عليها أصول رؤيته الأدبية رابطًا بينها وبين مستحدثات الأدب، وقيمه الجمالية.

ولو رجعنا إلى مفهوم الجاحظ البياني نجده يعرفه بأنه - أي البيان -«اسم جامع لكل شيء كشف لك قناع المعنى وهتك الحجب دون الضمير حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائنًا ما كان ذلك البيان ومن أي جنس كان ذلك الدليل؛ لأن مدار الأمر والغاية التي إليها يجري القائل والسامع إنما هو الفهم والإفهام فبأي شيء بلغت الأفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان في ذلك الموضع».(٩٨)

ولو نظرنا إلى مفهوم الجاحظ البياني السابق نجد أن الرافعي متأثر به خاصة في اعتماده في طريقته البيانية على انتخاب المعاني واختيار الألفاظ، يقول العريان: «لم يكن الرافعي يعتبر المقالة وقد انتظمت في خاطره معنى وفكرة، لم تكن تستحق أن تكتب وتنشر إلا أن يهيئ لها الثوب الأنيق الذي تظهر به لقرائها».(٩٩)

إن القارئ لمقالات «النثر الفني ببغداد» يجد أن هناك ملاحظات مهمة تتصل بدور الجاحظ في تطوير شعرية الخطاب النثري بل وريادة هذا المنحى، يقول شارل بلا: «وقد ذَهَبَ الأمرُ بالجاحظ إلى وضع المدائح والأهاجى والمراثي نثرًا وبذلك نافس الشعراء في حلبتهم...إننا نستطيع أن نعتبر أن النثر الفني قد استكمل عند وفاة الجاحظ جميع مقوماته وبلغ درجة يندر على كتَّاب القرون الموالية إدراكها؛ إذ إن فن الجاحظ لا يخضع لأية مقارنة، وقد اهتدى النقاد المحليون إلى تلك الحقيقة فاتخذوا لقبه شعارًا للعبقرية الأدبية دون أن يبينوا لنا ما يعجبهم في كتابته، وذلك راجع إلى أن الشعر وحده جدير في نظرهم بأن يكون موضوع دراسة أسلوبية».(١٠٠)

ولعل وصف الدكتور أحمد هيكل لبيانية الرافعي من أدق الأوصاف التي يمكن الاستشهاد بها هنا، حيث يطلق عليها اسم «طريقة البيان المقطر»؛ لأنه كما يقول يميل في أسلوبه إلى الناحية البيانية، ويهتم في المقام الأول بجمال الصياغة، وروعة الديباجة، ثم لأن بيانه ليس ذلك البيان القريب التناول، البسيط العناصر، الهين الأداء، وإنما هو بيان فيه بُعد وتركيب وجهد، حيث يجنح صاحبه إلى اعتصار المعاني، وتوليد الأفكار، ومزج الخواطر، من خلال مجازات مركبة، واستعارات بعيدة، وكنايات خفية، فيأتي بيانه آخر الأمر أشبه بعملية تقطير لألوان من الزهور المعروفة، والورود المألوفة، والرياحين الشائعة لاستخلاص عطر مركب مركز غريب، فيه جمال ولكن ليس فيه بساطة، وفيه متعة ولكن ليس فيه جلاء، وفيه فن ولكنه فن المهارة التي تسيطر على الفطرة».(١٠١)

وبوجه عام، فقد ظل الرافعي وفيًّا لتصوره البياني، وقد حقق في ضوء هذا التصور إنجازات عديدة يستطيع المتلقي أن يلمسها من خلال الرؤية التطبيقية لهذا المذهب، حيث نراه يحاول أن يضع قواعد جديدة للكتابة البيانية، ففي مقدمته لحديث القمر يقول: «وأنا أرجو أن أكون قد وضعت لطلبة الإنشاء المتطلعين لهذا الأسلوب أمثلة من علم التصور الكتابي التي توضع أمثلته، ولا توضع قواعده».(١٠٢) ويمضي الرافعي على هذا النهج حتى نجده في مقدمته لوحي القلم يقول: «ولهذا ستبقى كل حقيقة من الحقائق الكبرى كالإيمان، والجمال، والحب، والخير، والحق ستبقى محتاجة في كل عصر إلى كتابة جديدة من أذهان جديدة».(١٠٣)

وبعد، فإن العنصر البياني يعد من العناصر المؤسسة للوجدان العاطفي، والانفعال الذاتي، وذلك عبر صياغة فنية اتخذت من الأدب طرقًا متعددة، وأساليب مختلفة من أجل إبداع فني كاشف، يرتكز على طاقة كتابية وإبداعية من القوة بمكان بحيث هيأت له أن يقتحم غمار كل صعب، ويجوس خلال كل معنى، ويشتق فنون الأساليب على نحو لم يتهيأ لغيره من الأدباء؛ ومن ثم غدا البيان عنده عملية خلق، وإبداع، وتصوير، كما غدت البيانية عنده غير مقتصرة على المعنى اللغوي أو البلاغي، بل تعدتهما إلى الأسلوبية الشعرية أو كما يسميها هو «البيانية الشعرية»(١٠٤)، وهذا ما جعل أسلوبه ليس أسلوبًا عفويًا بل أسلوبًا شعريًا تشيع فيه الصورة ويكثر فيه المجاز والتشبيه والاستعارة، ومن ثم فإن خصلة التصوير البياني البارع مدت على جوانب نثره ما يشبه ألوان الطيف، فاستطاع بها أن يسوي لوحات بديعة لعدد من الأفكار والموضوعات، كما استطاع من خلاله أن يكون أمثولة فريدة في علم البيان.

عناصر التصوير البياني:

تشتمل الصورة البيانية على عدد من العناصر التي تؤدي أدوارًا فنية وجمالية داخل النص، وهذه العناصر تعد من القواسم المشتركة في أدب الرافعي، ومثلما أنها لعبت هذه الأدوار في شعره المنظوم، فإنها كذلك ظلت تلعب هذه الأدوار نفسها في نثره الفني ولكن بطرق مختلفة، لعل أهم ما يميزها هو سمة التحرر وعدم التقيد لا بوزن أو قافية.

وربما يعتقد بعض الدارسين أن العناصر البيانية إنما هي مجرد رتوش بلاغية تقليدية؛ وبالتالي فإنها تبتعد بمقدار أو بآخر عن الخيال والتجربة، ولا تسهم بالشكل الملموس في حضورهما داخل الخطاب الأدبي، ولكن العملة دائمًا ما تكون ذات وجهين فمثلما أن هذه العناصر تستخدم في تحقيق عناصر البلاغة كالتشابه أو التماثل أو غيرهما إلا أنها تسهم أيضًا في إنتاج الأدبية أو الشعرية من خلال التأسيس القائم على الانحراف/ التضاد، ويضاف إليهما التوشية الجمالية التي تعبر بالنصوص من فعل التوصيل إلى فعل الإيحاء والإيقاع من أجل خلق حالة من الغموض والتجلي في آن واحد، ومن أجل هذا تغيرت النظرة النقدية الناقصة التي كانت تضع حدودًا فيما بين عناصر البلاغة القديمة وظواهر الأدبية والشعرية الحديثة؛ انطلاقًا من أن الواقع الأدبي يستوجب العثور على عناصر حداثية لا تمت إلى التراث البلاغي بصلة، وهى نظرة نقدية خبيثة لا يراد من ورائها إلا الركوض خلف دعوات التغريب والإبهام وفصل الأدب عن تراثه العريق وضرب اللغة في معجمها الخالد، ومن ثم فلا خلاف على أن عناصر البلاغة العربية بوجه عام والبيانية بشكل خاص لا تنفصل بأية حال من الأحوال عن مستحدثات الواقع الأدبي، وإنما هي قادرة على أداء مهامها بكل كفاءة واقتدار وستظل الأقاويل التي تعتمد على توظيف الظواهر البلاغية ستظل شعرًا رغم خلوه من الوزن والقافية، أما ما يدعيه البعض عن فصل العلاقة ما بين الإبداع الحديث أو الحداثى وقواعد البلاغة فهي دعوة خبيثة يراد بها باطل كما أسلفنا.

١ - المجـاز:

وعى الكثير من أدبائنا ونقادنا ما للمجاز من دور في رقي الفكر الأدبي منذ مطلع عصر النهضة الحديثة، وما له من دور وظيفي في تكثيف اللغة وتكثيرها من خلال إنتاج علائق لغوية كثيفة ترتبط بتجدد المعاني عبر تغير أوجه العلاقات القائمة في نقل الألفاظ إلى غير معانيها الأصلية، وبهذا فهو يوسع نطاق اللغة وييسر على قلم الأديب الخوض في موضوعات عديدة لم يكن قد خاض فيها من قبل أسلافه.

وفي ميدان الدراسات اللغوية يعد المجاز النمط البلاغي الأكثر استخدامًا في مجال اللغة الأدبية، وما نعنيه بالمجاز هنا هو استعمال اللفظ في غير ما وُضع له، أو في غير معناه

الأصلي على سبيل المجاوزة / الانحراف، وقديمًا قال ابن جني عنه: «إنه الخروج على استعمال اللغة وفقًا لحقيقتها، أي لما وُضعت له أصلًا ».[١٠٥]

ولو اتجهنا إلى فحص العلاقة ما بين اللغة والمجاز نجد أن الأخير مرتبط بالأولى وبأشكال التعبير الأدبي ارتباطًا وثيقًا؛ إذ «هو في جوهره استثمار لطاقات اللغة، كما أنه يبرز الفرق بين لغة التعبير الأدبي ولغة الاستعمال اليومي، حيث لا بد أن يكون للأديب لغة تختلف عن لغة الاستعمال اليومي، لغة مختارة ومعدلة، إنها لغة تدخل في فلك المجاز البلاغي: أما لغة الاستعمال اليومي فهي لغة مألوفة متواضع عليها، تدخل في فلك الاستعمال الحقيقي كما يقول البلاغيون العرب».[١٠٦]

«إن احتفال النقد الحديث بالمجاز يعد احتفالًا باللغة الشعرية التي لا تطابق إلا ذاتها، اللغة المسهدة التي تجتاحها عاصفة النفي، ثم تطيل الاغتراب ويتناءى بها المزار، وهي تتطلع إلى معنى فوق المعنى على أجنحة الخيال، وتقتنص اليقظة في طريق الأحلام»[١٠٧].

ومثلما أن المجاز ارتبط باللغة كوجهي العملة الواحدة، كذلك فإنه ارتبط بالصورة الأدبية حتى «إننا قد نصل إلى الصورة عن طريق المجاز»[١٠٨]، وهو في تقديري يعد من أقدم المنتجين للصورة في التراث البلاغي والنقدي.

إن جنوح النثر إلى التصوير عبر المستوى المجازي، والإيحاء لا المباشرة لهو عامل مهم لإثراء اللغة التقريرية بطاقات الشعر وإمكاناته الفنية دون أن تفقد اللغة وظائفها الأخرى، كونه الأداة الرئيسة لإنتاج الشعرية، إذ تقع مهمته الأولى في إعادة إنتاج الأفكار عبر الاستخدام المنحرف الدلالة وفق المخيلات التصويرية.

إن التعبير بالمجاز طراز فريد من بين أشكال التعبير الأدبي، بل «إن الشعر - كما يذكر كولريدج - من غير المجاز يصبح كتلة جامدة، ذلك أن الصورة المجازية جزء ضروري من الطاقة التي تمد الشعر بالحياة»، كما ذهب روبرت فروست إلى القول بأن هناك أشياء كثيرة يمكن أن تُقال في تعريف الشعر، ولكن الشيء الرئيسي فيه هو: المجاز بمعنى أن تقول شيئًا، وتعني شيئًا آخر، أو أن تقول شيئًا باستعمال مصطلحات شيء آخر».[١٠٩]

إن الشعرية على حد تعبير الغذامى هي «فنيات التحول الأسلوبى، هي استعارة النص كتطور لاستعارة الجملة حيث ينحرف النص من معناه الحقيقي إلى معناه المجازي، وهذه سمة لأي تعبير بياني».(١١٠)

وللمجاز دور مهم في إنتاج الشعرية أيضًا من حيث الفارق الذي يحدثه فيما بين اللغتين النثرية والشعرية، حيث يكمن الفرق في أن الأولى أكثر تحديداً، أما الثانية فهي لغة خاصة مجازية يقوم المجاز فيها بإعطائها وظائف جديدة، فالكسر أو التجاوز الذي تحققه لغة الشعر في العلاقات بين الكلمات في الجملة يكون بإمدادها بوظائف نحوية لم تكن لتشغلها في غير الشعر، وبذلك تصبح اللغة في الشعر غير اللغة العادية.

وإذا ما رجعنا إلى رؤية الرافعي الأدبية نجد أن «المجازات والاستعارات ونحوهما من أبواب البلاغة أسلوب طبيعي لا مذهب عنه للنفس الفنية التي تريد بطبيعتها دائمًا الأعظم والأجمل والأدق»(١١١)، كما أنه يكشف بنفسه عن كثافة المجاز بأدبه موضحًا أن هذا الكشف ربما يكون سببًا في عزوف البعض عن مطالعة أدبه، بل واتهامه بالغموض. يقول: «إن مدار العبارات كلها على التخيل وتصوير الحقائق بألوان خيالية لتكون أوقع في النفوس، ومن هنا كان الذين لا معرفة لهم بفنون المجاز ولا ميل لهم إلى الشعر لا يميلون إلى كتابتي ولا يفهمونها حق الفهم، مع أن المجـــــاز هو حلية كل لغة وخاصة العربية، ولا أعد الكاتب كاتبًا حتى يبرع فيه، وهذا الذي جعلني أكثر منه مع أنه متعب جدًّا».(١١٢)

ومثلما أن أدبه ارتبط بالمجاز فإن مجازه أيضًا ارتبط بالخيال، فغدا الأخير من الوسائل التي ساعدته على التعبير عن تجاربه التي تأتي على رأسها تجربة الحب. يقول: «ولو كشف لك عن الحقيقة لرأيت أقبح ما في كل شيء أن لا يبرح أبدًا محبوسًا في حقيقة لا يجاوزها، ومن ثم خفف اللهُ عن الإنسان فأودع فيه قوة التخيل يستريح إليها من الحقائق، فإذا ضجر أهل الخيال من الخيال، لم يصلحهم إلا الحب؛ فهو وحده ناموس التطور للقوة المتخيلة».(١١٣)

والمتفحص لنثر الرافعي يجد أنه يعرب لنا وبوضوح عن حرية في التصرف خاصة فيما يتعلق باشتقاق الكلمات واستعمالاتها، إذ نجد أنه يعد أساسًا من أسس بيانه، حيث

التفنن في أساليب القول أصبح غايته ومسعاه، ومن ثم كان المجاز ـ بأنواعه المتعددة ـ هدف الرافعي في كثير من الأحيان، كونه الإرادة التي تتجلى بها مقدرته على صياغة تعبيراته.

واستخدام الرافعي للمجاز لا يأتي في تقديري كزخرفة لغوية أو فنية وإنما هو خاصة أسلوبية، وتقنية إبداعية خرجت بجملته من حقيقتها اللغوية إلى استخدام جديد مغاير.

وللمجاز عند الرافعي علائق كثيرة ومتعددة تأتي كثيرًا مستترة داخل صوره مثل تصويره للصحفي في مقالته « فلنتعصب» بقوله: «جاءني يومًا صحفي إنجليزي من هؤلاء الكتاب المتعصبين الذين تطلقهم إنجلترا كما تطلق مدافعها؛ غير أن هذه للبارود والرصاص والقنابل، وأولئك للكذب والتهم والمغالطات. وهو أذن وعين ولسان وقلم لجريدة إنجليزية كبيرة، معروفة بثقل وطأتها على الشرق والإسلام».(١١٤)

حيث أطلق في تصويره المجازى للصحفي الأذن وأراد بها مَنْ يسمع، والعين وأراد بها مَنْ يتجسس، واللسان وأراد به مَنْ يتكلم، والصورة المجازية هنا علاقتها جزئية.

وفي تصويره المجازي للربيطة في سحابه الأحمر يقول: «فإن لها عينين ركبتا تركيبًا يجر المصائب على القلب، تلقيان أشعة ضاحكة أو عابسة يخلق منها للقلوب حوادث وتواريخ، وترمي بنظرات تبرئ الصدور أو تمرضها؛ وتبسم بوجهها كله نوعًا من الابتسام يكاد يسيل من كل ناحية في وجهها قبلات».(١١٥)

لقد تجاوز الرافعي في تصويره السابق حدود تعبيره اللغوي، إذ عبَّر بالصدور وأراد بها القلوب تاركًا للمتلقي مهمة تعليل التجاوز بأن الصدور هنا إنما هي محل للقلوب، فأطلق المحل وترك للمتلقي إطلاق الحال فالعلاقة المجازية هنا محلية.

وفي حديث القمر نراه يقول: «فما تكاد تطلع وتعتلي الأفق حتى تراك الأرض كأنك على فم السماء إشارة لها بالسكوت فتسكت؛ وإن بقي فيها مَنْ يشرق النهار في عينيه كأنه مختبئ فيهما بحركته وضوضائه كجماعة محرزي المال من لصوص النهار، وطالبي المال من لصوص الليل مثلًا».(١١٦)

إن العلاقة الزمانية التي تربط ما بين صنفي اللصوص في هذا التصوير المجازي السابق إن دلت على شيء فإنما تدل على أنه قد ربط فيما بين غش النهار، وسرقة الليل مجاوزًا هاتين الدلالتين في ذهنه بتعبير «اللصوصية» في السياقين المتجاورين، تاركًا للمتلقي قارئًا كان أم مستمعًا مهمة التأويل.

وعندما يتحدث الرافعي عن حافظ إبراهيم في صورته عنه بأنه «من عجائب هذا اليتيم الحزين أنه كان قوي الملكة في فن الضحك، كأن القدر عوضه به ليوجده في الناس عطف الآباء ومحبة الإخوة. .».(١١٧)

أقول إن في وصفه له مجاوزة للواقع على اعتبار ما كان عليه شاعر النيل من يُتم؛ إذ إنه تخطى مرحلة اليتم إلى مرحلة البلوغ، وإنما أراد الرافعي تصويره باعتبار ما كان عليه.

ومن أمثلة مجازه المرسل قوله في رائعته «الصغيران»: «ولما رأيتُ حيرة الطفلين ضممتهما إليَّ وألهيتهما عن كآبة القلب بسرور البطن فدفنت كل آلامهما في بعض قطع من الحلواء؛ فطعما واستضحكا وتطلعا الحياة جديدة آمنة».(١١٨)

حيث استعمل الرافعي (سرور البطن) مجازًا مرسلًا عن المعدة علاقته كلية، مبرهنًا على أن هناك علاقة ما بين وجدان الصغيرين ومعدتهما، ملمحًا إلى أن علاقة الخوف التي كانت تنتابهما مبعثها الحاجة إلى تناول الطعام والحلوى.

إن مجازات الرافعي المتعددة العلائق والمتنوعة الصور قد أضحت عنصرًا أصيلًا في تكوين الصورة لديه، وإليها ترجع مهمة الاندماج فيما بينه وبين المتلقي، وبها أيضًا يتحقق التوافق فيما بين الواقع اللغوي والمجاوزة الدلالية وبهذين العنصرين (اللغة والدلالة) تولد النص الرافعي، وبهما أيضًا صعد إلى آفاق الشعرية.

ولم يقتصر الأمر في نثر الرافعي على التصوير المجازي كركن ركيز في أبنية الصورة لديه وأنساقها، بل إن أنواع المجاز الأخرى من تشبيه واستعارة وتمثيل وإشارة. .. وغيرها قد أضحت أيضًا عناصر فاعلة في تكوين صورته الأدبية، ولعل عنصري التشبيه والاستعارة من أكثر العناصر تشكيلًا للصورة لديه؛ ولذا سوف نسلط الضوء عليهما.

٢ - التشبيه:

جاء في المصباح المنير: «شبهت الشيء بالشيء أقمته مقامه بصفة جامعة بينهما..».[١١٩] وقد عرفه ابن رشيق بقوله: «صفة الشيء بما قاربه وشاكله من جهة واحدة أو من جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبةً كليةً لكان إياه..».[١٢٠]

وممن أولى التشبيه عناية بالغة أبو هلال العسكري، فقد جعله أبين دليل على الشعرية ومقياسًا نعرف به البلاغة، وأكد أهميته بقوله: «إنه - أي التشبيه - يزيد المعنى وضوحًا، ويكسبه تأكيدًا، ولهذا ما أطبق جميع المتكلمين من العرب والعجم عليه، ولم يستغن أحد منهم عنه، وقد جاء من القدماء وأهل الجاهلية من كل جيل ما يستدلُّ به على شرفه وفضله، وموقعه من البلاغة بكل لسان..».[١٢١]

وقد جعله ابن قتيبة أحد أسباب اختيار الشعر وحفظه...[١٢٢]، كما رآه ابن الأثير مقتلًا من مقاتل الكلام.[١٢٣]

إننا لو تفحصنا تعريفات البلاغيين العرب القدامى للتشبيه بصفة عامة نجد أنهم قد تحدثوا عن الأشكال البلاغية باعتبارها أدوات للشعر، ووسائل للتصوير، إلا أنهم قد ركزوا جل اهتمامهم على التشبيه باعتباره المحور الرئيس الذي تدور حوله الصورة الشعرية، ومن ثم كان في نظرهم اللون الذي غلب على أشعار الجاهليين «فهو - كما يقول المبرد - جار في كثيرٍ من كلامهم - حتى لو قال قائلٌ: هو أكثر كلامهم لم يبعد»[١٢٤].

ومن الجدير بالذكر أن التشبيه لم يكن عند البلاغيين العرب أداة من أدوات رسم الصورة الشعرية وحسب، بل كان أساسًا من أسس المفاضلة بين الشعراء. يقول القاضي الجرجاني: «وكانت العرب إنما تُفاضل بين الشعراءِ في الجودة والحسن بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبه فقارب».[١٢٥]

ولو تركنا هذا الطرح النظري جانبًا وتناولنا بالقراءة النقدية النصوص التطبيقية نلحظ أن أكثر الصور الفنية استخدامًا للتعبير عنده هي صور التشبيه؛ إذ إنه يعد من أوسع الأدوات البلاغية انتشارًا في نثره، وأكثرها استخدامًا في تشكيل صوره، وإن

دل هذا على شيء فإنما يدل على احتفاء الرافعي بالتشبيه نتيجة احتذائه لنهج القدماء في القول الأدبي من جهة، وارتباطه الوثيق باللغة من جهة أخرى، فلئن كان التشبيه ظاهرة عامة في معظم التجارب الشعرية القديمة فإن التمسك به أمر شديد الاتصال بمؤسسات الخطاب الأدبي والتراثي القائم على اللغة.

والتشبيه عند الرافعي «يرتد في أكثر جوانبه - كما يقول جابر عصفور - إلى نظرة عقلانية تؤمن بالتمايز والانفصال، وتنفر من التداخل والاختلاط، وترفض كل ما يبدو خروجًا على الأطر الثابتة والمتعارف عليها على أي مستوى من المستويات»(١٢٦)؛ ومن ثم فإنه يأتي عنده في أكثر جوانبه حفاظًا على اللغة وعلى الموروث البلاغي لها، ولذا فإنه قد عول عليه كثيرًا في بناء صورته الأدبية - كما أسلفنا -.

والرافعي مثلما كان يجهد نفسه في البحث عن الألفاظ الملائمة للسياق فإنه يجهد نفسه أيضًا في البحث عن التشبيهات الجميلة، ويتضح هذا من مثل قوله في هامش إحدى صفحات أوراق الورد: «في كتابنا حديث القمر تشبيهات كثيرة، وأوصاف مختلفة للقمر، فانظرها هناك».(١٢٧)

إن التشبيه يعد من الصور البيانية التي لا تختص بجنس ولا لغة، وربما كانت بنيته في تقديري من أكثر البنى فاعلية في تجمع الفضاء الشعري «باعتبار ما فيها من اهتزاز درجة التطابق بين الدال والمدلول؛ مما يسمح بوجود زوائد تعبيرية ودلالية ترحل إلى الفضاء فتوسع من أفقه، وتعمق أبعاده».(١٢٨)

والتشبيهات تأتي على ضروب مختلفة، فمنها تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة، ومنها تشبيهه به معنى، ومنها تشبيهه به حركة وبطئًا وسرعة، ومنه تشبيهه به لونًا، ومنها تشبيهه به صوتًا، وربما امتزجت هذه المعاني بعضها ببعض، فإذا اتفق في الشيء المشبه بالشيء معنيان أو ثلاثة معان من هذه الأوصاف قوى التشبيه وتأكد الصدق، وحسن الشعر به»(١٢٩)، «والنفس - كما يقول عبد القاهر الجرجاني _ تطمئن في التشبيه والتمثيل إلى الحسي والضروري والمألوف».(١٣٠)

وإذا ما نظرنا إلى ضروب التشبيهات عند الرافعي نجدها قد تعددت بتعدد التجارب والمواقف والرؤى؛ مما يدل على مقدرته البيانية وإلمامه بأصول اللغة، فنرى عنده التشبيه

البليغ المؤكد كما في مثل قوله: «لقد هممت أن أعاقب القلم الذي كتبتُ به إليك فأحطم سنه، وأجعله من ناحيتي في خبر (كان) حتى لايبقى من ناحيتك في خبر (إن)، وقلت: كيف - ويحك - سودت وجه صحيفتي بما هو في سواده مداد مع المداد، وفي نفسه سواد أقبح من السواد ؟ فقال:وهل أنا في (نغمات) حبك إلا «عود»، وهل صورت إلا حركات وجدك من قيام وقعود».(١٣١)

ومن تشبيهه الضمني قوله:

« الزمن كله موسيقى عند الحب، ولماذا؟

لصوت حبيبته.

والزمن كله ربيع في رأي عينيه، والدليل:

ورد خديها وشفتيها.

والزمن كله جمال في نفسه، والبرهان:

كلها كلها..». (١٣٢)

ومن تشبيهه المقلوب قوله في حديث القمر: «ذلك ابتسام الطبيعة يا لؤلؤة ثغرها التي يسمونها القمر، وذلك جمالها الفتان الذي خلقت المرأة لتصفه وتدل عليه فلها بها الناسُ، وسحرت أعينهم حتى لم ينظروا إليه وإليها إلا على أنه مخلوق ليصفها ويدل عليها؛ فتصغر الطبيعة ما تصغر عند بعضهم وتكبر ما تكبر عند الآخرين، ولا تكون في الحالين أصغر ولا أكبر من امرأة جميلة».(١٣٣)

ومن تشبيهات الرافعي المرسلة، التي توافرت فيها العناصر الأربعة (المشبه، والمشبه به، ووجه الشبه، وأداة التشبيه) تصويره للحبيبة بأنها «كالملائكة قادرة على التشكل، إلا أنها تتشكل في الذهن، فبينا تراها فكرة شخصًا جميلًا إذ هي فكرة جميلة تنعطف عليها حواشي النفس، وبذلك تستطيع أن تشعرني أنها فيَّ وإن كان بيننا من الهجر بُعد المشرقين».(١٣٤)

وبوجه عام فقد كثرت في تشبيهاته أداتا التشبيه: «الكاف»، و«كأن»؛ وذلك لأنهما يفيدان أن المشبه هو عين المشبه به، وقد رأينا أن هاتين الأداتين تتكرران في تشبيهاته

بشكل ملحوظ، ومن ذلك قوله في تأثير الحب: «والحياة يا حبيبتي هي هي كما تكون في كل موضع، وكأنها البحر ماؤه في أمريكا هو ماؤه في مصر - إلا حيث يكون الحبيب»(١٣٥).

ومن ذلك تصويره لقارئ القرآن في مقالته «قرآن الفجر»:

«وسمعنا القرآن غضًا طريًا كأول ما نزل به الوحي، فكان هذا الصوت الجميل يدور في النفس كأنه بعض السر الذي يدور في نظام العالم، وكأن القلب وهو يتلقى الآيات كقلب الشجرة يتناول الماء ويكسوها منه».(١٣٦)

وقد يستخدم الرافعي أداة التشبيه كتقنية من تقنيات إطالة الجملة لديه، كما يتضح من مثل استطراده بواسطته؛ إذ نراه ينتقل من تشبيه إلى آخر داخل النص الواحد، كما في قوله: «أحببتها لا كهذا الحب الذي تراه وتسمع به في رواية تبتدئ وتنتهي في جزأين من رجل وامرأة، ولا كالحب الذي يؤلفه الكتّاب والشعراء حين يجمعون عشرين معنى في كلمة أو يرسلون عشرين كلمة لمعنى، ولا كالحب الذي يباع ويشرى فتأخذ منه بالدينار أكثر مما تأخذ بالدرهم..».(١٣٧)

ومن الملامح النقدية الجديرة بالذكر هنا ما لاحظه الدكتور عبد القادر القط في مدخله الدراسي عن رباعيته، وهو أنه قد تجيء بعض تشبيهاته تقليدية مألوفة وذلك كما في مثل قوله: «وهى الصافية كرقة النسيم، والناعمة كملمس الماء، والضاحية كطلعة الشمس، فإن غضبت بدلت النسيم قيظًا، والماء ظمًأ والشمس الطالعة غيمًا، ولف نهار الحب في ملاءة ليل أسود..». (١٣٨)

أما ما رمته به نعمات أحمد فؤاد من أن تشبيهاته سمعية أكثر منها بصرية، «وهذا دليل -كما تقول - على إحساسه بعاهته ككل ذي عاهة أو نقص في ناحية من النواحي فجاءت عباراته انعكاسًا لإحساسه به وإن لم يدر، فإن جنوحه إلى التشبيه بالسمعيات ما هو إلا صدى لانشغاله الدائم بسمعه المصاب»(١٣٩)، فهو حكم نقدي تصنيفي ناقص ينقصه البرهان التطبيقي؛ إذ إننا لم نلمح أثره بشكل واضح في نثره، ولايعتقد بأية حال أن أي أديب صاحب عاهة لابد أن نلمح أثرها في منتوجه الأدبي، وإنما هي فروق فردية ونسبية.

وبعد، فإن التشبيه قد لقي من الرافعي اهتمامًا واضحًا، كما كان أداة من الأدوات التي حركت الإحساس، وأحيت في النفوس المشاعر، وهزت العواطف، إذ نقلت إلينا الصورة عند الرافعي في كثير من جوانبها موحية ومعبرة في وضوح معنى وقوة أداء، حيث اتخذه وسيلة لنقل شعوره، وتكوين صورته معتمدًا عليه اعتمادًا بارزًا في توصيل رؤيته الأدبية.

٣ - الاستعـارة:

احتلت الاستعارة المنزلة الثانية بعد التشبيه، وارتبطت به ارتباطًا قويًا تنبه له عبد القاهر الجرجاني حين قال «اعلم أن الاستعارة تعتمد على التشبيه أبدًا».[١٤٠]

وقد التفت نقادنا القدامى إلى وظيفة الاستعارة ومدى أهميتها، وقرنوا هذه الوظيفة بالمعنى، واللفظ بالإيجاز على اعتبار أنها تشبيه مكثف فعرفوها بأنها: «الإشارة إلى المعنى بالقليل من اللفظ، ولولا أنها تتضمن ما لا تتضمنه الحقيقة من زيادة فائدة لكانت الحقيقة أولى منها استعمالًا».[١٤١]

ومن يتصفح أشعار القدماء ونثرهم يجد أن الاستعارة مبثوثة في هذا كله، وإن كانوا لم يحددوا مسمى خاصًا بها، ولعل أول من أطلق لفظ الاستعارة أبو عمر بن العلاء حينما عقَّب على قول ذي الرمة: (بحر الطويل).

أقامتْ بهِ حتى ذوَى العودُ والتوى ... وساق الثُّريا في مُلاَءَتهِ الفَجْرُ

بقوله: «صير له ملاءة ولا ملاءة له، وإنما استعار هذه اللفظة»[٣].

ويُثبت عبد القاهر الجرجاني لنا فضل البنية الاستعارية كونها «تبرز المعاني في صورة مستجدة تزيد قدرها نبلًا وبوساطتها يستطيع الأديب أن يعبر عن الكثير من المعاني باليسير من الألفاظ».[١٤٢]

والاستعارة تعد من أهم صور المجاز؛ لأنها تقوم على عنصر المبالغة وادعاء أن المشبه مندرج تحت المشبه به، كما أنها تعتمد على التشخيص، والتجسيم وخلع الحياة على ما لا حياة فيه كما تعد من العناصر الضرورية في الشعر، بل إنها أساس من أسسه؛ إذ إنها تعبر

بالنص بين مستويين من اللغة مستوى اللغة المعيارية، ويقصد بها اللغة التي تلتزم قواعد صوتية ونحوية، وتتسم بالانضباط، والالتزام من أجل الوصول إلى نتيجة محدودة وهي عنصر «التوصيل»، ومستوى اللغة الإيحائية وهي التي تتضح من خلال البحث عن المعاني والمدلولات الغائبة في النص، ومن ثم فهي عبور بين لغتين.

والحق أن الطريقة التي تتشكل منها الاستعارة تعد من الأهمية بمكان، وقديمًا قال أرسطو: «إن السيطرة على الاستعارة هي أعظم بكثير من أى شيء آخر، وهي ما لا يمكن لأحد أن يعلمه للشاعر، إنها سمة العبقرية».(١٤٣)

وكما يقول هربرت ريد: «أظن أننا ينبغي أن نكون مستعدين دائمًا للحكم على الشاعر اعتماداً على قوة استعاراته وأصالتها».(١٤٤)

إن الاستعارة تخلع على الأساليب طرفًا من الحسن، وتعطيك الكثير من المعاني بالقليل من الألفاظ، وتزيد المعاني وضوحًا، كما أنها تشخص المجرد وتجسمه حتى يصبح شاخصًا أمام البصر، ماثلًا أمام الحواس، وانطلاقًا من هذا فإن النقاد يعتبرونها عماد الشعرية فقد عد جون كوهين «الشعر استعارة كبرى»(١٤٥)، كما جعل مصطفى ناصف «كل ما عدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير من مثل مادة الشعر وألفاظه ولغته ووزنه واتجاهاته الفكرية، ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهريًا، وبرهانًا جليًا على نبوغ الشاعر».(١٤٦)

والاستعارة كمجاز لغوي تمثل ترقيًّا واضحًا على صعيد الجمال الأدبي، والروعة في التصوير، والإبداع في التعبير، ولذا يرى هربرت ريد «أنها تستخدم بتوسع في الكتابة النثرية، وهذا إنما يحدث في حالة امتزاج النثر والشعر، أو الخلط بينهما».(١٤٧)

ولو ولجنا إلى نثر الرافعي لنرى موقع هذه البنية منه نجد أنه قد استخدمها كأداة من أدوات تعبيره، وتقنية من تقنيات تصويره؛ فأضحى إبداعه النثري أقرب ما يكون إلى أقرب دوائر الشعرية، إذ أسهمت في ترقي التعبير والصورة لديه، وأضفت حيوية على برودة نثره، ونفخت فيه من الروح ما جعله بعيدًا عن التجريد الذهني الذي هو سمة النثر.

وقد تعددت صور الاستعارة وأقسامها عند الرافعي، وبلغت من التنوع عنده مدى بعيدًا؛ مما يبرهن لنا جليًّا على أن التشكيلات الاستعارية عنده قد اخترقت حجب جماليات التعبير الفني وغدت واقعًا ملموسًا في نصوصه، ولكنه الواقع المضبوط بسمة الإدراك الإبداعي لجمال الاستعارة.

ونستطيع أن نقسِّم الاستعارة في نثره قسمين معياريين متوراثين:

- الاستعارة التصريحية: ويُقصد بها أن يصرح الأديب بلفظ المستعار منه دون ذكر المستعار له.
- الاستعارة المكنية: وهى التي يذكر فيها المستعار له دون المستعار منه، وإنما يؤتى بأحد لوازمه.

أولًا: الاستعارة التصريحية:

ومنها قوله في الفصل الثامن من حديث القمر: «يا رحمة لهذا الجمال كله، إذ يباع كأنه عرض من العروض التجارية، وهل يكفر عن جريمة القتل أيها الأغنياء أن تكون دية القتيل كفنًا من خيوط الذهب؟

ألا بعدًا ألا بعدًا ! ولعمري أية سخرية من الجمال أقبح من إرسال الجميلة لتقلم بألحاظها أظافر الوحش؟

غفرانك اللهم! أفرغت السماء فلم يبق فيها رجم واحد يسقط على شيطان من أولئك الشياطين فيتركه عبرة خالدة في تاريخ التجارة بالجمال؟».(١٤٨)

فقد استعار الوحش للغنى، والاستعارة هنا تكشف عن مدى معاناة الأديب من هذه التجربة التي يصور فيها هذه الجميلة وكأنها سلعة تباع أو أن وحشًا غنيًا يشتريها بماله.

وفي رسائل الأحزان نراه يقدِّم لنا نموذجًا بديعًا من نماذج الاستعارة التصريحية المجردة، وهو قوله: «سخت لها على زهرة منه فراشة زاهية مصبوغة فوثبت إليها واشتدت وراءها وكانت الفراشة تفوتها وتستطرد لها، وتعبث بها عبثًا بين أن تلوح

وتختبئ ثم رجعت الفراشة الكبيرة بعدما انقطعت وقد تزاحمت الأنفاس على صدرها وجعل قلبها يغيظني بدقاته غيظًا شديدًا، إذ كان يخفق من البهر والإعياء لا من شيء آخر». (١٤٩)

حيث رأيناه هنا قد شبَّه الحبيبة بالفراشة واستعار لها ألفاظ الجمال والخفة والرشاقة، غير أنه جرد هذه الألفاظ كون الاستعارة من أجل إثبات هيئتها الظاهرة؛ ومن ثم اتجه الذهن إلى المستعار له بعد أن أورد «الكبيرة...بعدما انقطعت...تزاحمت الأنفاس على صدرها... البهر والإعياء...لا من شيء آخر».

إن الرافعي في المقطع التجريدي السابق حاول أن يظهر لنا العلاقة ما بين الحبيبين، فركز جل اهتمامه على الهيئة الظاهرة للحبيبة مستعيرًا لها «الفراشة الكبيرة»، غير أن تعلقه بها أدى إلى التجريد.

ومن نماذج الاستعارة التصريحية المجردة أيضًا مقطوعته في أوراق الورد التي يقول فيها: «تجلت على القوة التي تحول الشعاع إلى ظل، والهواء إلى نسيم والزمن إلى ربيع، والنظر إلى حب، فكنت في الشجر الصامت شجرة متكلمة، وانسللت من الطبيعة إلى طبيعة غيرها، ووقفت بين عفو الله وعافيته في هذا المحراب الأخضر، ومن قلبي المتألم أرسلت إلى السماء هذه التسابيح ذاهبة مع تغريد الطير». (١٥٠)

حيث استعار الرافعي للحديقة لفظة «المحراب» ثم جردها بقوله: «الأخضر» ليكشف عن مدى تعلقه بالمستعار له.

ومن نماذج استعاراته الجميلة أيضًا قوله في وحي القلم: «كتبت لي: أنا لا أتألم في هواك بالألم، ولكن بأشياء منك أقلها الألم، ولا أحزن بالحزن، ولكن بهموم بعضها الحزن.

إنك صنعتَ لي بكاءً ودموعًا وتنهدات، وجعلتَ لي ظلامًا منك ونورًا منك يا نَهاري وليلي. ترى ما اسم هذا النوع من الصداقة؟

اسمه الحب؟ لا !

اسمه الكبرياء ؟ لا !

اسمه الحنان ؟ لا !

اسمه حبُّك أنت».[١٥١]

شبه الحبيبة بالليل والنهار(ظلامًا ونورًا) ثم حذف المشبه، وأتى بالمشبه به، ولكنه جمع في هذا بين شيئين الليل والنهار، والظلمة والنور؛ ليبرهن على أن «الطائشة» في كتابها له إنما تريد أن تبين له مدى حبها وتعلقها الشديد به.

ومن نماذج الاستعارة التصريحية المقيدة لديه قوله في أوراق الورد: «كأس الكتاب مملوءة بماء الشعر العذب، ولكن مؤلفه لم يتناولني كأسًا بل نقلني إلى الينبوع المنفجر، إذ نقلني إليك. أعطاني هو مادة القراءة وهيأت لي أنت مادة الفكر فيما أقرأ فوضعني هو في الكتاب ووضعتني أنت في نفسي»[١٥٢]. حيث استعار الكأس لكتاب الحبيبة، ورشحه عن طريق «مملوءة بماء» وجرده بـ«الشعر»؛ مما يدل على تقيد طرفي الصورة واتحادهما.

ومن استعارات الرافعي التصريحية التي تمثل التبعية في الفعل قول الراوي في «الصغيران» متحدثًا عن الطفلة الصغيرة: «وقد أسندت منكبه إلى صدرها وهي تمشي، فلا أدري إن كان ذلك لتحمل عنه بعض تعبه فلا يتساقط، أو ليكون بها أكبر من جسمه الضئيل فلا يخاف، أو لأنها حين لم تستطع أن تُفهمه ما في قلبها بلغة اللسان أفاضته على جسمه بلغة اللمس»[١٥٣]، ففي قوله: «أفاضته على جسمه بلغة اللمس» استعارة تصريحية فيها تجسيم للنقل، حيث شبه نقل مشاعر الطفلة لأخيها بتعميم سائل على جسده دلالة على الإيحاء بنقل مشاعرها إليه.

ثانيًا: الاستعارة المكنية:

وتمتاز هذه الاستعارة عن سابقتها بمدى من العمق نظرًا لخفاء لفظ المستعار، وقد تأتي عنده مطلقة كما في مثل قوله: «إن الطبيعة تتزين لعين الشاعر إذا رأت معه امرأة جميلة كأنها تغار»[١٥٤]، فقد استعار للطبيعة صورة المرأة الجميلة، وهى عنده - أي الطبيعة _ تتزين لعين الشاعر، ولكن متى؟

وقد تأتي الاستعارة عنده مرشحة كما في مثل قوله: «إني أرى الذين لا يعرفون جمال الطبيعة ولا يفقهون حديثها يتخيلونها أبدًا باكية؛ لأنهم من لواعج الهموم بحيث صارت الدموع أسرع إلى أعينهم من الابتسام إلى أفواههم؛ وقد أبوا على العيون إلا أن تمتزج فيها الروح بالمادة فجعلوا أكثر عملها البكاء إما بالدمع الذليل وإما باللحظ المستكين الذي يكاد يدمع من ذلته»[١٥٥]، هنا استعار الرافعي للفظ صورة الإنسان المستكين الذليل الذي يكاد يدمع من ذلته، أي: ذله.

وقد تأتي الاستعارة عنده مجردة كما في مثل قوله: «في الحب يتعلم القلب كيف يتألم بالمعاني التي يجردها من أشخاصها المحبوبة وكانت كامنة فيهم، وبالفراق يتعلم القلب كيف يتوجع بالمعاني التي يجردها هو من نفسه وكانت كامنة فيه؛ فترى العمر يتسلل يومًا فيومًا ولا نشعر به، ولكن متى فارقنا من نحبهم نبه القلب فينا بغتة معنى الزمن الراحل؛ فكان من الفراق على نفوسنا انفجار كتطاير عدة سنين من الحياة».[١٥٦]

إذ استعار الرافعي للعمر صورة اللص، ثم جرد هذه الاستعارة بقول: «يومًا فيومًا» مقرراً أن العمر هو من يسرق الوقت ولا لصَّ غيره.

وعلى كلٍّ فإنه من مجموع هذه الصور - الكلية والرمزية والبيانية...، وغيرها - تشكلت الصورة الفنية عند الرافعي تشكيلًا يتفق - في تقديري - إلى حد كبير مع الطرح الذي قدمه لنا الدرس النقدي الحديث، حيث يحدد عناصر الصورة الفنية بأنها تتمثل في «اللغة والتقديم الحسي أو المعنوي، والعناصر أو الأنواع البلاغية للصورة، وما تتضمنه هذه العناصر من تفصيلات وما تتفرع إليه من محاور ويمكن أن نضيف الرمز إلى العناصر السابقة».[١٥٧]

إن إيهام النثرية؛ الذي قد يفاجئ القارئ لنثر الرافعي للوهلة الأولى يبدأ في الانسحاب عندما نرى هذا الكم الوافر من التصوير، حيث التوسع في اعتماد عناصر الصورة الفنية توسعًا ملحوظاً، فقد جرى الرافعي في كتابته على نحو من التوسع الخاص في استخدام الصورة البيانية من مجاز وتشبيه واستعارة، وأتى منها بما بهر المتلقين لأدبه بروعة بيانه وتلطفه في أداء دلالات ألفاظه؛ مما أثار إحساسات المتلقين، وحرك مخيلاتهم.

هوامش الفصل الثالث

(١) نقلًا عن: الشعر والتصوير عبر العصور. عبد الغفار مكاوي. عالم المعرفة. عدد ١١٩. الكويت ١٩٨٧م. ص: ١٥.

(٢) نقلًا عن: نظرية الأدب. أوستن وارين، ورينيه ويلك. ترجمة محيي الدين صبحي. المجلس الأعلى للفنون والثقافة. دمشق. ص: ٢٤١.

(٣) دلائل الإعجـاز. ص: ٥٦.

(٤) نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأسرة ٢٠٠٣م. ص: ٢٣٨.

(٥) الصورة معيارًا نقديًّا. بغداد ١٩٨٧م. ص: ١٥٩.

(٦) يراجع: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تح: محمد الحبيب خوجة ١٩٨١م. ص: ٢١.

(٧) نقلًا عن:النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال. دار نهضة مصر.القاهرة. ص: ٤١٢.

(٨) نقلًا عن: مقالات في النقد الأدبي: مصطفى هدارة. دار القلم. القاهرة ١٩٨٨م. ص:٤٣.

(٩) أصول النقد الأدبي: أحمد الشايب. مكتبة النهضة المصرية. القاهرة. (د.ت) ص: ٧.

(١٠) وحي القلم: ٣/ ٢٣٦.

(١١) رسائل الأحزان. ص: ٨٦.

(١٢) وحي القلم: ٣/ ٣٠٩.

(١٣) السحاب الأحمر. ص: ١٣١.

(١٤) وحي القلم: ٣/ ٢٣٦.

(١٥) حديث القمر. ص: ٦.

(١٦) قراءة التراث النقدي. مكتبة الأسرة ٢٠٠٦م. ص:٢٦٠.

(١٧) أوراق الورود. ص: ٥٥.

(١٨) السابق. ص: ١٦٧.

(١٩) أضواء على الأدب الحديث: أحمد الحوفي. دار المعارف. القاهرة. ١٩٨٨م. ص: ١٩٣.

(٢٠) محمد عبد الحليم أبو ريدة: دراسات في الأدب المعاصر. ص: ٢٤٩.

(٢١) الرسالة: ٥ يناير ١٩٣٧م. ص: ٥٦.

(٢٢) أدونيس: الطريق. بيروت عدد ١/ ١٩٧١م ص:٨٤.

- حسين مروة: دراسة في ضوء المنهج الواقعي. ص: ٢٤٨.

(٢٣) ديوان الرافــعي: ٢/ ٣.

(٢٤) أوراق الورد. ص: ٢٠٣،٢٠٢.

(٢٥) Princeton Ency clopedia of poetry and poetics, Naturel P.551-556.

(٢٦) ديوان الرافعي. ٣/ ٣: ١٢.

(٢٧) حديث القمر. ص:٨٧.

(٢٨) أوراق الورد. ص: ١٧٨.

(٢٩) السابق. ص: ١١٥.

(٣٠) حديث القمر. ص: ٧٢.

(٣١) أوراق الورد. ص: ٢٢٦.

(٣٢) أوراق الورد. ص: ١٨٨.

(٣٣) السابق: نفسه.

(٣٤) السابق. ص: ٥١.

(٣٥) أوراق القلم. ص: ٢١٩-٢٢٠.

(٣٦) وحي القلم. ٣/ ٣٧٧.

(٣٧) السابق. نفسه / ٢٣٤.

(٣٨) الأسس الجمالية في النقد العربي:عزالدين إسماعيل. دار الفكر العربي.١٩٥٥م، ص: ١٧٦.

(٣٩) النقد الأدبي الحديث: محمد غنيمي هلال. دار نهضة مصر. ص: ٤٠٤.

(٤٠) يراجع: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته. النادي الأدبى الثقافي. جدة ١٩٨٨م. ص: ١٩٧.

(٤١) رسائل الأحزان. ص: ١٣٦.

(٤٢) دراسات في النقد الحديث. عبد الفتاح عثمان. مكتبة الشباب القاهرة. ص: ٥٨.

ويراجع: الصورة والبناء الفني. محمد حسن عبد الله. دار المعارف١٩٩٩ م. ص:٣٣ وما بعدها.

(٤٣) صلاة في المحراب الأخضر. أوراق الورد . ص: ١٨٨.

(٤٤) السابق. ص: ١٩٠.

(٤٥) السابق: نفسه.

(٤٦) السابق . ص: ١٩١، ١٩٢.

(٤٧) السابق. ص: ١٩٤.

(٤٨) الشعر العربي المعاصر:عز الدين إسماعيل. دار الفكر العربي. الطبعة الثالثة. ص: ١٢٨.

(*) تعد مرثية «عروس تزف إلى قبرها» من أجمل المراثي في النثر الحديث؛ إذ حملت لنا نظرات مبدعها وفلسفته في الحياة والموت كما عدد فيها ملامح الموت ووصف نفسية من يشيعون الموتى بأسلوب تصويري نفسي رائع، وعميق.

(٤٩) وحي القلم. ٢/ ١٤٦: ١٥٠.

(٥٠) السابق. ٣/ ١٨٣،١٨٤.

(٥١) تحولات النظرة وبلاغة الانفصال: عبد العزيز موافي. مكتبة الأسرة. ٢٠٠٥ م. ص: ٢٢.

(٥٢) وحي القلم: ٣/ ٢٦:٢٩

(٥٣) السابق: ١/ ٩٥.

(٥٤) يراجع مقاله: فلسفة القصة ولماذا لا أكتب فيها ؟. وحي القلم: ٣/ ٢٥٦ وما بعدها.

(٥٥) المساكين. من ص ١٠٧: ١١٩. بتصرف

(٥٦) السحاب الأحمر.ص: ٦٢ وما بعدها، ويراجع مقالاته:الأجنبية. وحي القلم: ١/ ٢٦٨، الطفولتان. السابق ١٠/ ٨٦، المتوحشة. أوراق الورد. ص: ١٨٦، الربيطة.السحاب الأحمر.ص:٥٥.

(٥٧) الرمز والرمزية: محمد فتوح أحمد، طـ٣ دار المعارف. القاهرة ١٩٨٤ م. ص: ٣٤.

(٥٨) معجم المصطلحات العربية: مجدي وهبة. ص: ٥٥٢.

(٥٩) دائرة الإبداع: شكري عياد. دار إلياس العصرية. القاهرة ١٩٨٧م. ص: ١٢١ وما بعدها.

(٦٠) الخصائص: ابن جني . تح: محمد على النجار. دار الهدى. بيروت. ٢/ ٤٤٦.

(٦١) الصورة الأدبية: مصطفى ناصف. دار الأندلس. بيروت ط٣ ١٩٨٣م. ص: ١٥٣.

(٦٢) رمزية الليل قراءة في شعر نازك الملائكة (مقال نشر ضمن الكتاب التذكاري عن الشاعرة). الكويت١٩٨٥ م. ص: ٥١٣، ويتفق مع عصفور حول هذا الرأي كلٌّ من مارون عبود، وإلياس أبو شبكة. ينظر:_ جدد وقدماء. مارون عبود. دار الثقافة. بيروت ١٩٥٤ م. ص:٧٢.

- روابط الفكروالروح بين العرب والفرنجة بيروت ١٩٦٥م. ص:٦٦.

(٦٣) حديث القمر . ص:٢٠.

(٦٤) السابق. ص: ٥٢.

(٦٥) حديث القمر. ص: ١٧.

(٦٥) الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد. ص:١١٤.

(٦٦) وحي القلم:١/ ٧٠.

(٦٧) السابق: نفسه / ٧١.

(٦٨) يعد كتاب المساكين أحد القطع الفنية الإنسانية الرائعة الصياغة المحددة الموضوع، فقد وضعه الرافعي كما يقول: «ليكسو الفقر من صفحاته مرقعة جديدة... فقد والله بليت أثواب هذا الفقر» ص: ٤٠.

(٦٩) المساكين. ص: ٦٥.

(٧٠) حديث القمر: ٦٠:٦١.

(٧١) السابق . ص:٥٣.

(٧٢) حديث القمر. ص: ٣٥.

(٧٣) النقد الأدبي ومدارسه الحديثة. ستانلي هايمن. تر: إحسان عباس، ومحمد يوسف نجم. دار الثقافة. بيروت. (د.ت): ٢/ ٩٧.

(٧٤) حديث القمر. ص: ٦.

(٧٥) السحاب الأحمر. ص: ١٠٠.

(٧٦) وحي القلم: ٣/ ٢٣٢.

(٧٧) ينظر الرسالة. من صفحة . ٢٤٥: ٢٥٧.

(٧٨) أوراق الورد. ص: ١٠٤.

(٧٩) وحي القلم: ١/ ١١٧.

(٨٠) أوراق الورد: ١٧٥-١٧٦.

(٨١) السحاب الأحمر. ص:٤٧.

(٨٢) وحي القلم: ٢/ ٢٠٧، ويراجع أيضا مقاله «كفر الزبابة» : نفسه ٢/ ٢١٨.

(٨٣) الشعر العربي المعاصر: عز الدين إسماعيل . ص: ١٤٣.

(٨٤) الشعرية والبيانية وجهان متماثلان لممارسة أدبية متكافئة، وإن كنت أرى أن الثانية أشمل من الأولى وأعم، والقول بالاتفاق بينهما مرجعه إلى الأسلوب، ولذا فإن الأسلوب الشعري في تقديري يعد جانبًا مكملًا للنهج البياني، مثلما أن مصطلح الصورة الشعرية الحديث ما هو إلا امتداد للتصويرالفني القديم المتمثل في التشبيه والاستعارة وغيرهما ولكن بفهم موسوعي

حديث لوظيفة الصورة ودلالتها وبوسائل أخرى.

(٨٥) يراجع: قراءات أسلوبية في الشعر الحديث. محمد عبد المطلب. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ص: ٧٣.

(٨٦) حياة الرافعي. ص: ١٥٢.

(٨٧) وحي القلم: ٣/ ٢١١.

(٨٧) السابق: ٣/ ٣٥٦.

(٨٩) الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد. مصطفى نعمان البدري . ص: ١٩٦.

(٩٠) وحي القلم: ١/ ١٦.

(٩١) السابق: ٢٦.

(٩٢) السابق: ٣/ ٢٤٧.

(٩٣) السابق: ٣/ ٢٥٠.

(٩٤) حياة الرافعي. ص: ١٩.

(٩٥) مدرسة البيان في النثر الحديث. ص: ٣١١.

(٩٦) دراسة في أدب الرافعي: نعمات أحمد فؤاد. دار الفكر العربي. ط٢. د. ت. ص: ١٢٠.

(٩٧) يراجع البيان والتبيين: تحقيق درويش جويدي. المكتبة العصرية بيروت ٢٠٠٣م. ١/ ٥٦.

(٩٨) حياة الرافعي. ص: ١٨٤، ويراجع: من رسائل الرافعي. ص: ١٣٤ (حيث يقرر صراحة اتباعه لطريقة الجاحظ في القراءة والكتابة).

(٩٩) نقلًا عن: أدبية النص النثري عند الجاحظ: صالح بن رمضان. مؤسسة سعيدان. تونس ص: ١٥.

- ويراجع: - Charle pellat: la prose›a Bagdad in Arabica Volume Special âlo ccasion du 1200e anniver saire de lafon dation de Bagdad 1962.

(١٠٠) تطور الأدب الحديث في مصر: أحمد هيكل. دار المعارف. ط٤ القاهرة. د. ت. ص: ٣٨٧.

(١٠١) حديث القمر. ص: ١٨.

(١٠٢) وحي القلم: ١/ ٢٧.

(*) يستخدم الرافعي في كتاباته مصطلح «البيانية» بدلًا من مصطلح «الأسلوبية».

(١٠٣) الخصائص: ٢/ ٤٤٢ وما بعدها.

(١٠٤) الاتجاهات اللسانية المعاصرة: مازن الوعر. عالم الفكر المجلد ٢٢ يناير ١٩٩٤م. ص: ١٤٩.

(١٠٥) ميتافيزيقا اللغة. ص: ٥٩.

(١٠٦) Burto (S.H): The Criticism of poetry, Long man, London,1997.p:97.

(١٠٧) يراجع:- مقدمة في نظرية الأدب: عبد المنعم تليمة. ص: ٧.

- نظرية الأدب: وارين ويلك. ص:٢٣٩.

(١٠٨) الخطيئة والتكفير: عبد الله الغذامي. ص: ٢٥.

(١٠٩) وحي القلم: ٣/ ١٨٢.

(١١٠) من رسائل الرافعي. ص: ٦٢.

(١١١) السحاب الأحمر. ص: ٢٣.

(١١٢) وحي القلم: ٢/ ٢٧٨.

(١١٣) السحاب الأحمر. ص: ٦١.

(١١٤) حديث القمر. ص: ٥٢.

(١١٥) وحي القلم: ٣/ ٢٨٥.

(١١٦) السحاب الأحمر. ص: ٩٤.

(١١٧) المصباح المنير: مادة. " شبه ".

(١١٨) العمدة: ١/ ١٩٩.

(١١٩) الصناعتين: ٢٣١.

(١٢٠) الشعر والشعراء: ابن قتيبة. تح:أحمد محمد شاكر. دار المعارف. د.ت. ص: ٢١، ٢٢.

(١٢١) المثل السائر: ابن الأثير: ٣/ ١٥٥.

(١٢٢) الكامل في اللغة والأدب: المبرد. تح: أحمد محمد شاكر، وزكي مبارك. الطبعة الأولى. مكتبة الحلبي: ٣/ ٨١٨.

(١٢٣) الوساطة بين المتنبي وخصومه: تح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي البجاوي. المكتبة العصرية بيروت ١٩٦٦م. ص: ٣٣، ٣٤.

(١٢٤)الصورة الفنية في التراث النقدي. جابر عصفور . ص: ٢٤١.

(١٢٥) أوراق الورد. ص: ٧٢.

(١٢٦) ظواهر أسلوبية في الشعر الحديث: محمد عبد المطلب. ص: ٧٣.

(١٢٧) عيار الشعر: ابن طباطبا العلوي.تح:عباس عبد الستار. دار الكتب العلمية. بيروت. ص: ١٧.

(١٢٨) أسرار البلاغة: عبد القاهر الجرجاني. ص: ١٠٢.

(١٢٩) أوراق الورد . ص: ٢١١.

(١٣٠) السابق . ص: ١١٣.

(١٣١) حديث القمر. ص: ٨٢، ويراجع أيضًا تشبيهه المقلوب في المرجع السابق. ص: ٧٨.

(١٣٢) رسائل الأحزان . ص: ٤٩ .

(١٣٣) أوراق الورد . ص: ٥٠ .

(١٣٤) وحـي القلم: ٣/ ٢٨.

(١٣٥) رسائل الأحزان . ص: ١٣٢ .

(١٣٦) مدخل لدراسة الرافعي: عبد القادر القط. لونجمان. ص: ٨، ١٠، ٢٥ .

(١٣٧) دراسة في أدب الرافعي . ص:١١٧ .

(١٣٨) أسرار البلاغة. ص: ٦٣.

(١٣٩) الصناعتين: أبو هلال العسكري . ص: ٢٦٨.

(١٤٠) العمدة: ابن رشيق القيرواني:١/ ٢٦٩.

(١٤١) أسرار البلاغة . ص: ٣٢، ٣٣.

(١٤٢) اللغة الفنية: ميدلتون موري وآخرون.ترجمة:محمد حسن عبد الله. دار المعارف.ص: ٤٦ .

(١٤٣) السابق: نفسه.

(١٤٤) بناء لغة الشعر: جون كوين: ترجمة: أحمد درويش. ص: ٢٤٨ .

(١٤٥) الصورة الأدبية: مصطفى ناصف. دار الأندلس. بيروت. ط٣ ١٩٨٣م. ص: ١٢٤ .

(١٤٦) اللغة الفنية. ص: ١٠٦ .

(١٤٨) حديث القمر. ص: ١٠٣ .

(١٤٩) رسائل الأحزان. ص: ٤٧.

(١٥٠) أوراق الورد. ص: ١٩١ .

(١٥١) وحي القلم: ١/ ١٩٢.

(١٥٢) أوراق الورد. ص: ١٠٤ .

(١٥٣) السحاب الأحمر. ص: ٨٩.

(١٥٤) رسائل الأحزان. ص: ١٢٦ .

(١٥٥) حديث القمر. ص: ٨٣.

(١٥٦) السحاب الأحمر. ص: ٥٣.

(١٥٧) الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث. بشرى موسى صالح، المركز الثقافي العربي، المغرب ١٩٩٤م. ص: ٧٥.

الفصل الرابع

من ظواهر الأسلوبية إلى تقنيات الشعرية

(الكتابة النثرية، وتجليات البنى الفنية)

تميزت كتابة الرافعي النثرية بتراكيب لغوية خاصة هي التي صنعت لغته، تلك اللغة التي تعامل معها الرافعي معاملة خاصة، احتلها واحتلته، انغرس فيها وعبرت هي عن كل ما يتجسد فيه من روح ومعان وأفكار في أسلوب خاص عرفه الرافعي بـ «أنه هو تخصيص لنوع من الذوق، وطريقة من الإدراك، كأن الجمال يقول بالأسلوب: إن هذا هو عمل فلان».[1]

إن اللذة في الأدب تأتي في رأيه من جمال الأسلوب وبلاغة معانيه وتناوله للكون والحياة بالأساليب الشعرية التي في النفس.[2]

إن الرافعي أديب ذو طبيعة أسلوبية متميزة «تقرأ له فتشعر أنه في اختراعه وتصويره وبيانه وتفكيره لا يذكرك بأحد، ولا يذكرك به أحد، وحسب الكاتب أن يكون مستقلًا يستملي الضمير، ويبدع في التصوير».[3]

يقول أحمد حسن الزيات عن أسلوبه: «(رحم الله الرافعي)، لقد كان في الكتابة طريقة وحده، وحسب الكاتب مزية ألا يكون لأسلوبه ضريع في الأدب كله، فإذا قيل إن الرافعي قديم الأسلوب في التفكير والتعبير فاحمل ذلك على الحسد الذي لا حيلة فيه، أو على الجهل الذي لا حكم معه، وتستطيع أن تتحدى من تشاء أن يدلك على كاتب يترسم الرافعي مواقع قلمه، إنما هي شنشنة من ضعاف الملكة، وقاصري الأداة، يرمون من يجيد لغته بالتخلف، ومن يتعهد كلامه بالتكلف، ومن يؤثر أدبه وتاريخه بالمحافظة».[4]

إن معظم الدارسين والباحثين قد أجمعوا على أن للرافعي طريقة متفردة في الكتابة جعلته يتميز بخصائص في نثره انفرد بها عن أدباء عصره وزمانه، «فإذا كانت طريقة طه حسين تعتمد على ثقافة شرقية وغربية قائمة على روعة التصوير وخلابة العرض، وإذا كانت طريقة العقاد تُوصف بالتعبير المحكم المعتمد على غذاء ثقافي، وإذا كانت

طريقة الزيات عمادها البيان المنسق بأسلوب هندسي دقيق، وإذا كانت طريقة المازني تتسم بالرشاقة والعذوبة..»[٦]، فإن طريقة الرافعي قد جمعت في تقديري بين خصال عديدة من الفكر والفلسفة والحكمة والخيال والصورة...ومزجتها في بنية واحدة إذا قرأت جملة منها أدركت للوهلة الأولى أنه أسلوب رافعيٌّ ذو صياغة بيانية متميزة تعتمد على الثقافة العربية الأصيلة دون غيرها، وتمتزج بروح العصر وقضاياه ومشكلاته.

ومن خلال الطرح السابق وعلى التصور ذاته يجسد لنا أسلوب الرافعي طريقة أداء صاحبه الفنية والجمالية من خلال تراكيبه اللغوية وإجراءات صياغته التي تعكس لنا ما يعتمل بداخله.

ويعد أسلوب الرافعي - في تقديري - أقرب الأساليب الحديثة من أسلوبي أبي تمام والبحتري، الأول في ديباجته وصوره البلاغية المتراكمة، والثاني في إرساله النفس على سجيتها وهو ما اتبعه خاصة في رائعته وحي القلم؛ إذ كان اتصاله بمجلة الرسالة سببًا في تطور أسلوبه عبر عنايته بمشاكل المجتمع وقضاياه.

إن الرافعي صاحب مدرسة أسلوبية وبيانية عالية اقتحم منها عوالم الكلمات واستعمرها، فوضع الألفاظ المفردة الموحشة، وضعها بعبقرية في سياق جديد مجددًا مجال استخدامها، ومتحكمًا في الألفاظ عن طريق بنائها وتركيبها؛ ومن ثم برزت لديه بعض الظواهر الأسلوبية التي صعدت بخطابه الأدبي إلى أفق متحرر ومغاير من خلال تجاوزها لما وضعت له، منعكسة على الرؤية الفنية التي صنعتها لتحدث لنا توأمة إبداعية، فغدت هذه الظواهر عنده تقنيات للشعرية كونها تسخر كافة طاقاتها المعنوية والتركيبية لتصنع حالة أدبية متميزة، ومتفردة.

وليس من شك في أن العوامل أو المقومات التي تعطي النص شعرية وانزياحًا تكمن في جزء كبير منها في أسلوب الأديب أو بعبارة أكثر دقة في بصمته الأسلوبية التي تصبح هي الفيصل؛ مما يعنى لنا تلازمًا ما بين الأسلوبية والشعرية، وبما يوضح لنا نقطة التماس الحقيقية بين البحوث الأسلوبية، ونظرية الشعرية/ الأدبية «بحيث تصبح إنجازات التحليل الأسلوبي التي تستطيع التقاط الخواص اللغوية المكونة لأدبية النص

والمحددة لمظاهره الجمالية من صميم عمل الشعرية؛ لأنها تكشف عن كيفية نجاح النص في تحقيق الوظيفة الشعرية عبر مجموعة من الإجراءات التحليلة السديدة». [٦]

بالانطلاق مما سبق سوف تعمد هذه الدراسة في الصفحات القادمة إلى طرق بعض ظواهر الرافعي الأسلوبية التي تحولت بكتابته وما احتوت عليه من بنى فنية، وبما فيها أيضًا من خواص لغوية متفردة أقول: تحولت بها إلى آليات، وتقنيات واضحة للشعرية ومن أهم هذه الظواهر:

_ التكرار.

_ التناص.

_ الغموض.

_ المفارقة.

_ التوليد.

التكــرار

أنت أذنت بالحروف فصلي... خلفك الكون ساحبًا أشواقه
كل حرف زرعته صار يعطي... أمـلًا في النفوس أو إشراقه

عبده بدوي

مجلة الأدب الإسلامي (الرافعي: عدد خاص) ص:١٩٧

تعد ظاهرة التكرار من الظواهر الفنية والأسلوبية المهمة في بناء النص الأدبي، كما تعد من أبرز الظواهر التي عالجها النقاد العرب والأوروبيون – القدامى منهم والمحدثون– إذ هي من الظواهر الراسخة الاستخدام في ميدان الدرس الأدبي والنقدي فلا يتغير مفهومها، ولا تتحول اتجاهاتها.

والتكرار يعني إعادة ذكر كلمة أو عبارة في موضع آخر بلفظها ومعناها، أو هو –وكما تعرفه نازك الملائكة– «إلحاح على جهة مهمة في العبارة يُعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها»، والتكرار عندها «يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسـية كاتبه».(٧)

وقد أخذ التكرار عند نقادنا القدامى مجموعة من الأشكال والأنماط تبعًا لطريقة وروده، فهناك المجاورة وهناك الترديد، وهناك تشابه الأطراف، وهناك رد الأعجاز على الصدور...، ولعل ابن قتيبة أول من تناول هذه الظاهرة من نقادنا العرب حينما

تعرض لبيان أسباب التكرار في بعض سور القرآن الكريم موضحًا أن الغرض منها هو التوكيد والاستفهام[٨]،ثم جاء بعده أبو هلال العسكرى وأضاف لسابقه إضافتين هما أنه - أي التكرار- في سورة الرحمن لتنوع المتعلق، وجعله «صورة من صور الإطناب في الكلام».[٩]

وقد كان ابن رشيق القيرواني أكثر نقادنا القدامى التفاتًا إلى هذه الظاهرة، حيث خصص لها بابًا في عمدته للحديث عنها، قاصرًا إياه على فن الشعر موضحًا ظاهرة التكرار في سورة الرحمن، ومقتصرًا على نوع واحد منها هو تكرار الكلمة المفردة (الاسم).[١٠]

ولم تكن هذه الظاهرة مقصورة على أدبنا العربى فقط، بل تميزت بها معظم الآداب الغربية، فقد اهتمت بعض المراجع النقدية بدراستها في الأدب الإنجليزى ورصدتها بدءًا من شكسبير، وحتى إليوت.[١١]

أما في درسنا النقدي الحديث فقد أخذت هذه الظاهرة مكانًا مرموقًا كونها من أهم البنى اللغوية ورودًا، وتوظيفًا، ودرسًا؛ حيث إنها تعد من الفنيات التي تعطي للنص _شعرًا كان أم نثرًا- وحدته المضمونية، وهي بهذا تحميه من خطر الفوضى والتلاشى، كما أن دراستها كما يقول ابن الأثير: «تقوم على الاتصال بين الشكل والمضمون، إذ هو دلالة اللفظ على المعنى المراد».[١٢]

على أننا حين نتحدث عن التكرار إنما نقصد به التكرار البناء لا التكرار اللفظي المتكلف الذي لا يبرر وجوده أي جمالية فنية في النص، أو الذي يأتي وروده ضعيف الارتباط بما حوله؛ فينفر منه المتلقي ويكون سببًا في فصل هيكل الخطاب العام.

وإذا كنا نتحدث عن شعرية الكتابة فإننا سوف نجد بنية التكرار لا تنفصل عن ظاهرة الإيقاع الشعري بأية حال، بل تمتزج هذه البنية بتلك الظاهرة لتنسحب الأخيرة من العمل محولة إياه من مجرد خطاب عادي إلى مزجه مزجًا بنائيًّا مع بقية العناصر ودمجه بها حتى يصبح التكرار شرطًا من شروط الشعرية العربية، بل إن الإيقاع عند عدد من النقاد ومنهم الدكتور شكري عياد، والناقد يوجين راسكين E.Raskin هو ظاهرة تقوم

على التكرار المنتظم ولكنه التكرار المقصود والموظف لغايات فنية ونفسية وفكرية في العمل الفني.(١٣)

ولم يخالف رتشاردز الحقيقة عندما قال: «إن الإيقاع يعتمد كما يعتمد الوزن الذي هو صورته الخاصة على التكرار والتوقع، فآثار الإيقاع والوزن تنبع من توقعنا سواء كان ما نتوقع حدوثه يحدث أو لا يحدث».(١٤)

وللتكرار قيمتان: قيمة صوتية، وأخرى دلالية، كما أنه ذو قيمة فعالة في الإقناع، وبخاصة إذا تنوعت أدواته وأساليبه؛ ولذا فهو من الأنماط التي يستعين بها المبدع لبلوغ هدفه الذي يرمي إليه، ويتمثل في تحسين عمله وتزيينه من ناحية والتأثير في المتلقي من خلال تفاعله معه من ناحية أخرى.

وقد يرتبط التكرار في النص بظاهرة الإنشائية؛ فنرى مثلًا أن الأديب الذي يقصد بأدبه إلى الجمهور أو المحافل يكون أحرص دائمًا على إبلاغ رسالته عن طريق تحفيظ المستمع ما يقول، ولذا تعد هذه التقنية الأسلوبية واضحة عند أدباء مدرسة البيان حيث الإلحاح على بيان الصورة، وتأكيد معناها.

والمتأمل لنتاج الرافعي يجد أن التكرار يعد سمة مهيمنة في نصوصه النثرية، وهو لا يمثل لديه مجالًا من مجالي احتفائه بالجانب الصوتي، أو محاولة اقتناص إيقاع ما فحسب، بل يأتي عنده أيضا مرتبطًا برسم الصورة أو لحاجة معنوية أو نفسية، «فالتكرار – كما تقول نازك الملائكة – بوسعه أن يُثري المعنى، ويرفعه إلى مرتبة الأصالة، ذلك إذا استطاع الأديب أن يسيطر عليه سيطرة كاملة، ويستخدمه في موضعه، وإلا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر إلى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقعَ فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحس اللغوي والموهبة والأصالة».(١٥)

وتكمن أهمية التكرار كظاهرة أسلوبية في نثر الرافعي في شيوعها وتنوع مظاهرها وتعدد دواعيها على نحو ملحوظ بما يسهم في خلق تشكيل فني يعد مظهرًا قويًا من مظاهر بناء النص لديه كما يمثلُ لديه أحد أهم قوانين تحول هذا النص إلى الشعرية، إذ يحميه من خطر التفكك والانحلال، فضلًا عن أنه يخلق الإيقاع – كما أسلفنا –

وبالمقابل فإن دوره في النثر- وخاصة من الناحية الدلالية - يعد أقوى من دوره في الشعر نظرًا لضعف الدواعي الإيقاعية له في النثر.

وقد وضعت تقسيمًا منهجيًّا لأسلوب التكرار عند الرافعي استقيته من قراءة وتفحص النموذج النصي التطبيقي، وأوجزته في العناصر الآتية:

١ - تكرار الحروف.

٢ - تكرار الكلمات.

٣ - تكرار البداية. Anaphora

٤ - تكرار النهاية. Epipher

٥ - تكرار اللازمة. Refrain

٦ - تكرار البداية - الخاتمة.

أولًا: تكرار الحروف:

من الممكن للدارس أن يبحث التكرار على أنه نمط أسلوبي صوتي، وفي هذه الحالة فإنه من الطبيعي أن يبدأ بجزئيات صغيرة ثم يكبر حتى يصبح أجزاء متكاملة، ومن الممكن لهذه الجزئية الصغيرة أن تكون حتى مجرد صوت، ويرى بالي «أن المادة الصوتية تكمن فيها إمكانيات تعبيرية هائلة، فالأصوات وتوافقها وألعاب النغم والإيقاع والكثافة والاستمرار والتكرار والفواصل الصامتة، كل هذا يتضمن بمادته طاقة تعبيرية فذة».[(١٦)]

لقد ورد تكرار الحروف في نثر الرافعي في أماكن متعددة ومتباينة، وسنمثل لهذا التكرار بالنماذج التالية، حيث يقول في وحي القلم: «ولما رأيتها في جوي، نسيمه وعاصفته أردتها على قصتها وشأنها، فماذا قلت لها؟ وماذا قالت؟».[(١٧)]

في هذا السطر يتكرر حرف الهاء سبع مرات بشكل لافت للنظر، ولو نظرنا إلى السياق الذي ورد فيه نجد أن أديبنا إنما يحاول تأكيد الترابط والتلاحم بينه وبين محبوبته

وعدم القدرة على الاستغناء عنها، ولذا فإننا نرجح أن موقفه النفسى هو الذي أسهم في تكرار هذا الحرف.

ومثله أيضاً تكرار حرف الهاء في مقالته (شهر للثورة. فلسفة الصيام)، حيث يقول:

«وبالصوم يتقي هذا وهذا ما بين يديه وما خلفه، فإن ما بين يديه هو الحاضر من طباعه وأخلاقه، وما خلفه هو الجيل الذي سيرث من هذه الطباع والأخلاق، فيعمل بنفسه في الحاضر، ويعمل بالحاضر في الآتي».(١٨)

إن متابعة تكراره الحرفي هنا على هذا النحو يعد تجديدًا لارتباطه القولي بالفكرة الرئيسة التي يدور حولها النص هنا، وهي بيان تقوى الصوم.

ثانيًا: تكرار الكلمات:

يلعب التكرار -بوصفه مكونًا إيقاعيًا ودلاليًا - دورًا مهمًا في بناء النص فنيًا؛ إذ إنه عندما يدخل في السياق النصي يكتسب طاقة إيحائية خلاقة ترتبط ارتباطًا وثيقًا بالموسيقى والإيقاع الناجمين عن تفجر المواقف الانفعالية والتأثيرية التي يحدثها التكرار في النص، ويمثل تكرار الكلمة دورًا مهمًا في خلق هذا التفجر من خلال استعمال الكلمات الدالة على المعنى أو المغزى المراد، وتأكيده عليه، خاصة عندما يمتلك الأديب ذوقًا لغويًا خاصًا في اختياره لهذه الكلمات واستعماله لها.

ولو اقتربنا من الرافعي نجد أن الكلمة عنده تشبه الصنم المقدس، حيث إن لها بلاغتها، ودائمًا ما نراه يتحدث عن حسن تركيب الألفاظ يقول: «كثيرًا ما يُخيل إليَّ حين أتأمل بلاغة اللفظ الرشيق إلى جانب لفظ جميل في شعر محكم السبك، أن هذه الكلمة من هذه الكلمة كحب رجل متأنق من حب امرأة جميلة، وعطف أمومة على طفولة، وحنين عاطفة لعاطفة، إلى أشباه ونظائر من هذا النسق الرقيق الحساس».(١٩)

ولو نظرنا إلى أمثلة تكرار الكلمة عند الرافعي نجد أنها تمثل إبرازًا لإيقاع النفس المنفعلة بتجاربها، فنراه مثلا يقول - وهو في سياق تجربة الحب -: «إما أني أحب فنعم

ونِعِمًا، بل أراه حبًّا فالقًا كبدي، وليس يخلو فؤادي أبدًا من سوالف حب مضى؛ وإما أني أسترذل في الحب وأمتهن فضيلتي وأنزل بها، فلا وأبدًا».[٢٠]

إن التكرار هنا يكشف لنا عن مكنونات الرافعي الداخلية وغايته من الحب التي لا تخرج عن حدود الانفعال والتغيير بسبب الوازع الديني عنده، كما نراه ينفي نفيًا تامًّا أن يتحول الحب به وبنفسه إلى الرذيلة أو الامتهان.

ثالثًا: تكرار البداية Anaphora:

ونعني به إعادة ذكر كلمة أو عبارة في بداية الفقرة بشكل متتابع، وهو لون شائع بصورة كبيرة في نثر الرافعي، كما أنه يعد أداة من الأدوات الكاشفة عن قدرته على التلاحم البنائي ومنح النص صفة الشعرية، إذ به يتتابع الشكل عبر وحدة لفظية تتكرر في بداية كل فقرة، وهذا التتابع يُعين المتلقي على صفة التوقع والتوجس، ويمنحه الحافز لمعرفة الآتي والانتباه إليه، ومن أمثلة تكرار الكلمة مقالته احذري[٢١] التي يقول منها:

«احذري أيتها الشرقية وبالغي في الحذر،واجعلي أخص طباعك الحذر وحده.

احذري تمدن أوربا أن يجعل فضيلتك ثوبًا يوسع ويضيق. ..

احذري فنهم الاجتماعي الخبيث الذي يفرض على الناس في مجالس الرجال أن تؤدي أجسامهن ضريبة الفن.

احذري تلك الأنوثة الاجتماعية الظريفة، إنها انتهاء المرأة بغاية الظرف والرقة إلى... إلى الفضيحة.

احذري التمدن الذي اخترع لقتلِ لقب الزوجة المقدس...

احذري وأنت النجم الذي أضاء منذ النبوة أن تقلدي هذه الشمعة التي أضاءت منذ قليل.

احذري تقليد الأوربية التي تعيش في دنيا أعصابها محكومة بقانون أحلامها...

احذري خجل الأوربية المترجلة من الإقرار بأنوثتها.

احذري تهوس الأوربية في طلب المساواة بالرجل».

إن تكرار فعل الأمر في بداية كل فقرة في هذه المقالة بمثابة العزف على أوتار الموسيقى، ولكنه عزف على الأوتار المشدودة، حيث تمتزج المشاعر الصادقة والمخلصة مع الأفكار الواعية الجريئة في رسالة واحدة مفادها تحذير المرأة العربية المسلمة لما يُراد بها من تضليل بحجة التمدن والحرية.

ومن أمثلة تكرار الكلمة في بداية كل مقطوعة قوله أيضًا في مقالته (الربيع):

«انظر كيف يخلق في الطبيعة هذه المعاني التي تبهج كل حي بالطريقة التي يفهمها كل حي.

وانظر كيف يجعل في الأرض معنى السرور وفي الجو معنى السعادة.

وانظر إلى الحشرة الصغيرة كيف تؤمن بالحياة التي تملؤها وتطمئن.

انظر... انظر! أليس كل ذلك ردًّا على اليأس بكلمة: لا...؟»[٢٢]

إن تكرار الرافعي للفعل انظر بصورة متسلسلة متعاقبة، بالإضافة إلى كونه يبدأ بصناعة الإيقاع فإنه أيضًا الرابط بين أنسقة النص وأسطره؛ مما يجعل النص متحدًا متلاحمًا.

ومن أمثلة تكرار العبارة في بداية كل مقطوعة عنده «نشيد اليمامة»[٢٣]، حيث يقـول:

على فسطاط الأيد يمامة جاثمة تحضن بيضها!

تركها الأمير تصنع الحياة، وذهب هو يصنع الموت!

هي كأسعد امرأة ترى وتلمس أحلامها.

إن سعادة المرأة أولها وآخرها بعض حقائق صغيرة كهذا البيض.

على فسطاط الأمير يمامة جاثمة تحضن بيضها.

لو سئلت عن هذا البيض لقالت: هذا كنزي.

هي كأهنأ امرأة، ملكت ملكها من الحياة ولم تفتقر.

هل أكَلِّف الوجودَ شيئًا كثيرًا إذا كلفْتُه رجلًا واحدًا أحبه.

إن الرافعي يطل علينا بهذه البداية «على فسطاط الأمير يمامة جاثمة تحضن بيضها»، والتي تتكرر في مطلع كل مقطع من مقاطع هذا النشيد والتي تسهم بدرجة كبيرة في إعطاء هذه المقاطع قوتها الإيحائية، وفي تمتين روابطها التركيبية بما يجعل من هذه البداية التكرارية -باعتبارها أحد أهم الفواعل الإبداعية التي دلفت بالنص إلى دوائر الشعرية وبعدت به عن شرنقة الكتلة اللغوية النثرية ذات الطبيعة اللغوية غير المخاتلة- علامة مائزة لهذه المقاطع.

وربما لا يتضح هذا الملحظ وضوحه إلا بمتابعة مغرية لباقي مقاطع هذا النشيج التي يواصلها الرافعي بقوله:

على فسطاط الأمير يمامة جاثمة تحضن بيضها.

الشمس والقمر والنجوم كلها أصغر في عينها من هذا البيض.

هي كأرق امرأة، عرفت الرقة مرتين: في الحب والولادة.

هل أكلف الوجود شيئًا كثيرًا إذا أردت أن أكون كهذه اليمامة.

***

على فسطاط الأمير يمامة جاثمة تحضن بيضها

تقول اليمامة: إن الوجود يحب أن يرى بلونين في عين الأنثى:

مرة حبيبًا كبيرًا في رجلها، ومرة حبيبًا صغيرًا في أولادها.

كل شيء خاضع لقانونه، والأنثى لا تريد أن تخضع إلا لقانونها...

إن نشيد اليمامة بالإضافة إلى كونه مكانًا للقاء الثقافات شرقية وغربية، قديمة وحديثة، إسلامية وقبطية...أقول: بالإضافة إلى هذا هو مقطوعة شعرية رائعة قامت بدايتها (على فسطاط الأمير يمامة جاثمة تحضن بيضها) بدور القوافي الشعرية، ولكن بطريقة معكوسة، وقد دفعت هذه القوافي النص بقوة إلى دائرة الشعرية عبر عنصر التكرار.

ومثلما يكون تكرار البداية عند الرافعي في المقاطع والنصوص، فإنه أيضًا يكرر بدايات مقالاته، ومن ذلك سلسلة مقالاته: «العجوزان»، التي يبدأها بقوله: «قال محدثي»[٢٤]، وتكراره «حدثنى صاحب السر(م) باشا في سلسلته أحاديث الباشا» بما يؤكد تناسب البدايات والنهايات ذات العبارة الواحدة في مقالاته؛ مما يسهم في تماسكها النصي.

رابعًا: تكرار النهاية Epipher:

ونعني به إعادة ذكر كلمة أو عبارة في نهاية الفقرة بشكل متتابع، وهو يسهم كسابقه في خلق عنصر التلاحم النصي، وإثارة التوقع والتوجس، ومن أمثلته مقالته الرائعة «لحوم البحر» التي كتبها كما يقول على لسان شيطان مؤمن: «قال الشيطان:

ألا إن البهيمة والعقلية في هذا الإنسان مجموعهما شيطانية...

ألا وإنه ما من شيء جميل أو عظيم إلا وفيه معنى السخرية به.

هنا تتعرى المرأة من ثوبها، فتتعرى من فضيلتها.

هنا يخلع الرجل ثوبه، ثم يعود إليه فيلبس فيه الأدب الذي خلعه...

رؤية الرجل لحم المرأة المحركة نظر بالعين والعاطفة.

يرمي ببصره الجائع كما ينظر الصقر إلى لحم الصيد.

ونظر المرأة لحم الرجل رؤية فكر فقط.

تحول بصرها أو تخفضه، وهي من قلبها تنظر.

يا لحوم البحر! سلخك من ثيابك جزار.

إن متابعة مقالته النثرية على نحو هذا التتابع النصي ـ دونما تدخل ـ إنما تعني خروجًا على قانون البحث العلمي، ولكن مثلما أن للبحث العلمي قوانينه فإن للشعرية إغراءها، ومفاجأتها بما يغفر لنا الاستمرار أو الرجوع لمتابعة هذه المقالة مرة أخرى.

جزار لا يذبح بألم ولكن بلذة. ..

ولا يجز بالسكين ولكن بالعاطفة...

ولا يميت الحي إلا موتًا أدبيًّا...

إلى الهيجاء يا أبطال معركة الرجال والنساء.

فهنا تلتحم نواميس الطبيعة ونواميس الأخلاق...

يا لحوم البحر! سلخك من ثيابك جزار. ..

***

الشاطئ كبير كبير، يسع الآلاف والآلاف.

ولكنه للرجل والمرأة صغير صغير، حتى لا يكون إلا خلوة...

وتقضي الفتاة سنتها تتعلم، ثم تأتي هنا تتذكر جهلها وتعرف ما هو...

وتمضي المرأة عامها كريمة، ثم تجيء لتجد هنا مادة اللؤم الطبيعي...

لو كانت حجاجة صوامة، للعنتها الكعبة لوجودها في «استانلي»...

يا لحوم البحر سلخك من ثيابك جزار.

لقد استطاع الرافعي من خلال هذا النموذج أن ينقل لنا كل ما يعتمل بد.خله من خلال تكراره العبارة «يالحوم البحر! سلخك من ثيابك جزار»، التي تنتهي بها كل مقطوعة من المقطوعات، إذ شكل التكرار فيما سبق هالة إيقاعية ذات بعد دلالي حاول الرافعي من خلاله أن يوصل للمتلقي فكرة الفضيلة التي تنبع من معاني الحياة، والآداب، والأخلاق، والتربية.

ومثلما يكرر الرافعي نهاية المقاطع، والنصوص فإنه أيضًا يكرر نهايات المقالات، ومن ذلك تكرار عبارة «ولكن ماذا قلت لها؟ وماذا قالت لك. ..؟» في نهاية سلسلة مقالاته الجمال البائس.[٢٥]

خامسًا: تكرار اللازمة Refrain:

ونعني به إعادة ذكر كلمة أو عبارة في الفقرة بشكل منتظم، وقد فطن نقادنا القدامى إلى هذا العنصر، وذلك عندما تحدث ابن رشيق القيرواني عن تكرار اللازمة في سورة الرحمن إذ يقول: «ومن المعجز في هذا النوع من التكرار قوله: «فبأى آلاء ربكما تكذبان» كلما عدد منة أو ذكّر بنعمة كرر هذا».(٢٦)

وتكرار اللازمة يساعد النص على تكوين تركيب متناسق من حيث الموضوع والبناء معا، إذ به تتحول الألفاظ إلى أنساق لغوية متراصة، وهو «كسائر الأساليب في كونه يحتاج إلى أن يجيء في مكانه من النص وأن تلمسه يد الأديب اللمسة السحرية التي تبعث الحياة في الكلمات».(٢٧)

ومن أمثلته في نثر الرافعي قوله: «وقالت نفسها لنفسي: هلمي يا حبيبتي في غفلة هذين العقلين العدوين نهدم عليهما المنطق الذي يعذبنا بأقيسته وقضاياه، وإنما نحن روحان فوق الأقيسة والقضايا...

هلمي يا حبيبتى، فإننا تحت هذا الليل نهار مع نهار في عالم بعيد عن الأشياء وبعيد حتى عنهما.

وقالت نفسي لنفسها: وهلمي يا حبيبتي فاجعليني في روح شبابك الذي ألبسني الضنى على أنه لو نقل إلى الأجسام لأحيا الموتى...

هلمي يا حبيبتي نرتفع فوق دنيا الحزن والألم ولو ساعة ليست في ليل ولا نهار بل في وفيك:

ساعة ليس فيها ستون دقيقة في كل دقيقة ستون ثانية، بل فيها ستون عناقًا في كل عناق ستون قبلة، فهلمي يا حبيبتي..».(٢٨)

إن التكرار في هذا النموذج يولد الزمن، ينتج نموه، ونمو هذا الزمن هو الذي يضيء منطق هذا التكرار، ويجعل التماثل بذاته لغةً، والاختلاف بدلالته فنًّا.

سادسًا: تكرار البداية – الخاتمة:

اختص الرافعي بإيراد بعض الظواهر التكرارية التي تميز بها دون غيره، وجعلته متفردًا في توظيفه لهذه الظاهرة المهمة، ومنها تكراره للعبارة نفسها في مفتتح النص وخاتمته فتكون البداية/ الفاتحة هي عين الخاتمة وذلك كما في مثل قوله في رسائله:

«القبلة الأولى هي تلك النظرات الطويلة الحائرة في أعين المحبين، وقد ضاقت بالصمت والإبهام وكثرة ما تردد بين معنى يسأل ومعنى يجيب، فانحدرت إلى الشفاه لتخلق حركة وتتمثل صوتًا وتستعلق للحب بكل معانيها، فالعواطف المشبوبة، والنظرات المتكلمة، والابتسامات المترجمة – تأخذ كلها في تأليف تاريخ الحب زمنًا يقصر أو يطول، ومتى بدأت في تدوين هذا التاريخ كانت الكلمة الأولى هي القبلة الأولى!»[٢٩]. فنرى الرافعي هنا يبتدئ المقطع «بالقبلة الأولى»، وينهيه بالعبارة ذاتها أيضًا وكأنه يحدث صدى في المقطع ليذكر المتلقي ختامًا بتعريفه للقبلة الأولى التي هي النظرات التي انحدرت للشفاه...مما يحدث له دهشة هي دهشة الارتداد إلى نقطة البداية مرة أخرى.

ومن هذا قوله أيضاً في أوراق الورد:

« آه ما هذه الأفكار الحزينة التي جاءت تبحث عن دموعي؟

وما هذا المعنى الناري الذي يطير في دمي؟

وما هذا الرعد القلبي الراجف يتردد صوته: آه آه آه. .؟».[٣٠]

إن تكرار الخاتمة بالبداية، وارتداد آخر المقطع على أوله لا يجعل الخاتمة نهاية للمقطع أو قفلًا له بقدر ما يجعلها انفتاحًا له وإعادة للقراءة بما يفيض حيوية عليه ويدعم حركته الدلالية؛ ليقول المقطع كلمة أخرى ربما تعكس أبعادًا دلالية مغايرة، ولكنها ليست مغايرة التناقض بل مغايرة التفاعل النصي الذي نعني به هنا إتاحة الفرصة لتعدد القراءة للنص الواحد.[٣١]

ولا يقتصر الأمر على تكرار البداية–الخاتمة ما بين المقطع الواحد بل يقع هذا التكرار عند الرافعي بين عنوان المقال، وخاتمته كما حدث في سلسلة مقالاته في وحي القلم التي بعنوان «الطائشة» والتي كان يختمها بالعنوان نفسه.[٣٢]

إن ألوان التكرار السابقة - وغيرها - قد مثلت وظائفها في نثر الرافعي خير تمثيل على مستويات البنية والإيقاع معًا، فانحرفت بالنص إلى أفق الشعرية عبر أداة فنية وثيقة الصلة بالبحث الأسلوبي، كما تعد أحد أهم القوانين النقدية التي تحكم أدبية النصوص، ونأمل أن يتفرغ أحد الدارسين لبحث هذه الظاهرة في نثر الرافعي بشكل أكثر توسعًا وعمقًا.

التنـاص

«كان الإيمان في قلب الرافعي دمًا يجري في دمه ، ونورًا يضيء له في مجاهل الفكر والعاطفة».

محمود محمد شاكر

مقدمة حياة الرافعي.ص:٣

لا تنشأ النصوص الإبداعية من فراغ، ولا توجد من العدم، وإنما هي تنمو من التربة ذاتها التي تخرج منها غيرها من النصوص؛ ولذا فهي نصوص غير مستقلة، وإن كانت متحررة بملامحها غير الخاصة، وإن كانت تستقي خصوصيتها من خصوصية الرؤية الذاتية لمبدعها، ولذا فإنها تندرج في عالم مليء بالرؤى عبر علاقات تفاعلية تقوم على الاحتكاك النصي بالأبنية الأخرى من أجل التحاور لا التعارض، والتواؤم لا التنافر بغية الوصول لهدف واحد هو المعرفة.

وفي زخم العملية الديناميكية السابقة يظهر التناص كمنجز من المنجزات المعرفية القائمة على التحاور والأخذ والرد متقاطعًا في فضائه مع الفضاءات الأخرى السابقة عليه، فيكون هو «تعالـق نصـوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة».[٣٣]

وتكمن أهمية التناص في كونه يتعلق بجوهر النص وبمتنه، إذ يزداد به أصالة وثراء وإذا بالنص القابل نصان: نص حاضر: وهو الواقع تحت الحس الفوري، ونص غائب مستحضر: هو المخزون في الذاكرة، فتتضاعف أبعاد النص القابل الدلالية، إذ يشحن

بما يتراكم في النص المستحضر من دلالات خلال العصور، تتشابك مع دلالته الآنية فتزيد في ثرائها، وإذا الكلام نسيج يربط الحاضر بالماضي، والفرد بالجماعة، والآنية بالتاريخية». (٣٤)

ويعتبر التناص من التقنيات المنتجة للشعرية، إذ يظل في أغلب وجوهه هو الأفق الدلالي الذي يخرج بالنص من مرحلة النقل والتشويش إلى مرحلة الترقي والنضج من حيث كونه ظاهرة من ظواهر المتن الشعري التي تساند النص وتدفع به إلى وهج الإيحاء والتأمل.

وقد ظهر مصطلح التناص Intertextuality في بداية الحقل البلاغي والنقدي متمثلًا في عدة مصطلحات كالاستيحاء، والتلميح، والاقتباس، والتضمين. .. وغيرها شأنه شأن العديد من المصطلحات النقدية التي لم يتم الاتفاق حول تعريف محدد لها، بل غدت هذه المصطلحات إشكاليات معرفية وجدت بعد وجود أدوارها وماهياتها التي استهلكت، وإن كانت كلها تصب في بوتقة واحدة وهي التداخل بين النصوص.

وهناك إجماع نقدي على أن البلغارية المتفرنسة جوليا كريستيفا Jolia Kristiva تعد أول من صاغ هذا المصطلح عام ١٩٦٦م معتمدة على حوارية باختين في دراسته لدستويفسكى ١٩٦٩م عبر مصطلحه البوليفونية(*)، وبعدها غدا تعريفها للتناص من الذيوع بمكان حيث «النص إنتاجية وترحال للنصوص، وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى بوساطة الامتصاص والتحويل». (٣٥)

ومع مرور الوقت وانصراف كريستيفا عن الواقع التاريخي للخطاب النقدي تخلت عن هذا المصطلح حاملًا لواء التعريف به بعدها ميخائيل ريفاتير، ثم احتضنته البنيوية، ثم الاتجاه السيميائي، والاتجاه التفكيكي إلى أن ظهر في كتابات رولان بارت، وتودوروف. .وغيرهما.

هذا، وقد رأى بارت أن أهمية التناص تكمن في «أنه يجعل نصوصًا عديدة تلتقي في نص واحد دون أن تتذمر أو ترفض». (٣٦)

ومن معرفتنا السابقة لثقافة الرافعي الإسلامية، ونشأته الدينية نرى أنه من البدهي أن تؤثر هذه الثقافة وتلك النشأة في أسلوبه، وتظهر على أدائه لمختلف المعاني، وتناوله لمعظم الأفكار التي ترد عليه فيما يبدع لذلك فإننا لا نبعد كثيرًا في نثره الإبداعي حتى نراه يورد آية قرآنية في موضع، أو جزءًا من آية في موضع آخر مشيرًا إليها تارة نصًّا أو مضمنًا إياها دون إشارة أخرى.

كما نراه في كل مناسبة أو موضوع يتخلل نثره عددٌ من الآيات أو الأحاديث حسبما يقتضيه المعنى ويدعو إليه دون إفراط أو اجتلاب، وهو ما يضفي على الأسلوب رونقًا، وبهاءً ويمنحه قوة ويجعله أقرب للنفوس، كما يميز أدبه بالحرية التي مصدرها القرآن الكريم.

يُحدثنا أحد الباحثين عن الروح الدينية في أدب الرافعي بقوله: «والحقيقة أنه في كل هذا في شعره ونثره لم تغب عنه الروح الدينية التي كان يتمتع بها، وهي لا تقف عند حدود الأفكار السنية أو السلفية، بل تمتزج فيها كل الأفكار والتيارات، فمرة تجده واعظًا سنيًّا، ومرة تجده صوفيًّا مغمورًا بالحب الإلهى، وبأفكار السالكين في هذا الطريق، ومرة أخرى تجده فيلسوفًا حكيمًا متأثرًا بعقلانية المعتزلة وآراء الفلاسفة، وهكذا تشعر أنه يتمتع بثقافة تراثية عالية متعمقة فيه وممتزجة به لدرجة أنها تنسال عبارات وألفاظًا تحمل في طياتها دلالات كثيرة».(٣٧)

إن نظرية مزج اللغة بالدين التي طبقها الرافعي على أدبه، ودافع عنها طويلًا ، وخاض تحت لوائها معارك كثيرة محاربًا كل من يحاول الاعتداء على اللغة معتبرًا إياه مناهضًا للدين الذي نزل كتابه بها - لهي واضحة كل الوضوح على صعيد التنظير النقدي والممارسة الأدبية وإن كانت أكثر وضوحًا داخل نطاق مملكته الأدبية.

إن الرُوح الدينية التي ظهرت بوضوح في نصوص الرافعي قد حرضته على الولوج إلى عالم التناص، كما حرضته على توظيفه أدبيًّا في نصوصه كلون من ألوان الاكتساب الفضائي؛ لتأسيس بنية فنية يرتكز اللاحق فيها على السابق ويأخذ منه ما يعبر به إلى أفق الشعرية مستثمرًا إياه بطريقة أو بأخرى في إبهار المتلقي، ولكنه في الوقت نفسه لا ينفي

استقلالية النص؛ لأنه «يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة نستطيع بإدراكها فهم النص الذي نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشاري».(٣٨)

هذا، وقد تتنوع حقول التناص ما بين دينية، وشعرية، وأساطير، ومأثورات تراثية... وغيرها، ولعل أبرز حقول التناص عند الرافعي حقل التناص الديني الذي انقسم لديه شطرين:

١ - تناصًا مع القرآن الكريم.

٢ - تناصًا مع الحديث النبوي الشريف.

ويعد التناص القرآني من أبرز ملامح التناص عند الرافعي وأكثرها ورودًا؛ إذ هو -أي القرآن- «حركةٌ فكريةٌ عند العرب دعاهم إلى الالتفات إليه ما جاء به من جديد في أساليب التعبير والبيان، وعلقت أفئدتهم به وأسماعهم بهذا الكلام الرائع».(٣٩)

ومن أمثلة تناص القرآن الكريم في نثر الرافعي قوله في المساكين:

«وبالله! ما تحمل الأرض إنسانًا واحدًا لا يخشى عادية الفقر، ولا يتعوذ بالله منه ولا يرى يومه في هذه الأرض كأنه الآخرة قبل الآخرة، يقوم الفقير بين حسابها وعذابها، ويستعيذ برحيمها من جحيمها، ويفر من أمه وأبيه، وصاحبته وبنيه، وفصيلته التي تؤويه، ويضع في ميزانها المنصوب آماله، فلا يزن إلا أعماله».(٤٠)

من المقطوعة السابقة نجد أن الرافعي أظهر براعة فائقة في تعامله مع الآيات التي تناص معها، حيث تم التوظيف السابق في إطار المزج دون الإشارة إليه أو التلميح، وكما هو أيضًا في مثل قوله في مقالته قرآن الفجر:

«أما الطفل الذي كان في يومئذ فكأنما دعي بكل ذلك ليحمل هذه الرسالة ويؤديها إلى الرجل الذي يجيء فيه من بعد، فأنا في كل حالة أخضع لهذا الصوت: ادع إلي سبيل ربك، وأنا في كل ضائقة أخشع لهذا الصوت:واصبر وما صبرك إلا بالله!».(٤١)

هذا، وقد يأتي التناص القرآني في صورة أخرى كما في مثل قوله في وحى القلم: «قال الشيخ: فإذا ابنتي التي ماتت قد أشرفت عليَّ، فلما رأت ما أنا فيه صاحت وبكت، ثم

وثبت كرمية السهم، فجاءت بين يدي، ومدت إليَّ شمالها فتعلقت بها، ومدت يمينها إلى التنين فولى هاربًا، وأجلستْني وأنا كالميت من الخوف والفزع، وقعدت في حجري كما كانت تصنع في الحياة، وضربت بيدها إلى لحيتي وقالت: يا أبت ﴿أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَن تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ وَمَا نَزَلَ مِنَ الْحَقِّ﴾».(٤٢)

وكما في مثل قوله أيضًا في مقالته «الانتحار» التي هي أشبه بقصة رجل ضاق بأركان الحياة: «وما كدت أمضي كما تسوقني رجلاي حتى سمعت صوتًا نديًّا مطلولًا يرجع ترجيع الورقاء في تحنانها وهو يرتل هذه الآية ﴿وَاصْبِرْ نَفْسَكَ مَعَ الَّذِينَ يَدْعُونَ رَبَّهُم بِالْغَدَاةِ وَالْعَشِيِّ يُرِيدُونَ وَجْهَهُ وَلا تَعْدُ عَيْنَاكَ عَنْهُمْ تُرِيدُ زِينَةَ الْحَيَاةِ الدُّنْيَا وَلا تُطِعْ مَنْ أَغْفَلْنَا قَلْبَهُ عَن ذِكْرِنَا وَاتَّبَعَ هَوَاهُ وَكَانَ أَمْرُهُ فُرُطًا﴾. قال: فوقفت أسمع وماذا كنت أسمع! هذه شعل لا كلمات أحرقت كل ما كان حولي ولمست مصباح روحي المنطفئ فإذا هو يتوهج، وإذا الدنيا كلها تتوهج في نوره، وارتفعت نفسي عن الجدب الذي كنت فيه وكأنما لفتني سحابة من السحب».(٤٣)

لقد انفتحت قنوات نثر الرافعي على موجات البث القرآني؛ فرأينا تعددًا في أشكال التعامل مع المتناص القرآني بدأ في الأمثلة الأولى عن طريق التصرف والمزج بين النصين (الغائب/ الحاضر) بما سمح للنموذج الغائب بالاستقرار في بنية النموذج الحاضر، وانتهى في الأمثلة الثانية إلى التضمين العاري عن التصرف بالبنية ومثاله تنصيصه قوله تعالى: ﴿أَلَمْ يَأْنِ لِلَّذِينَ آمَنُوا أَن تَخْشَعَ قُلُوبُهُمْ لِذِكْرِ اللَّهِ وَمَا نَزَلَ مِنَ الْحَقِّ﴾.

فالرافعي هنا ينصص هذه الآية؛ ليقرر حقيقة الإيمان التي تكمن في الخشوع والخضوع لله سبحانه وتعالى وما أنزل من تعاليم هي الحق الذي يجب أن يتبع.

ومن جميل تناصه القرآني توظيفه للآية الكريمة في ورقته «في العتاب»:

«فسبحان من علم آدم الأسماء كلها لينطق بها، وعلمك أنت من دون أبنائه وبناته السكوت...، والسلام عليك في أزلية جفائك التي لا تنتهى. أما أنا فالسلام عليَّ يوم ولدت ويوم أموت».(٤٤)

إن ورقته «في العتاب»، التي يندرج تحتها المتناصان السابقان إنما هي في عتاب حبيبته، التي يُشير لها في المتناص الأول ﴿وَعَلَّمَ آدَمَ الأَسْمَاءَ كُلَّهَا﴾ (من سورة البقرة الآية ٣١) بتفردها عن باقي أخواتها من البشر «بنين، وبنات»، وهذا التفرد الذي يضفيه الرافعي على محبوبته يأتى انطلاقًا من المبدأ الذي يؤمن به، وهو أن الحب دعوة من السماء وأنه من أقدار الله النازلة التي لا تُدفع ومن ثم يأتي المتناص الثاني ﴿وَالسَّلامُ عَلَيَّ يَوْمَ وُلِدتُّ وَيَوْمَ أَمُوتُ وَيَوْمَ أُبْعَثُ حَيًّا﴾ - من سورة مريم الآية ٣٣ - ليقرر به حقيقة مهمة وهي أن السلام إنما يأتي عليه يوم يولد بحبها، ويوم يموت بهجرها...ومن ثم فإن المتناصين قد تم توظيفهما هنا بشكل رائع أثرى المعنى، وأدهش المتلقى.

لقد استعان الرافعي استعانة واضحة بالنص القرآني أعانته على الامتزاج والمعايشة، وأتاحت له فرصة القفز إلى أفق الشعرية التي تشكلت لديه لغويًّا في ثوب قشيب يسمو على أقرانه من النصوص مستمدًا سموه من سمو النص الحاضر/ الغائب، ومنفتحًا على خطاب نصي روحى واسع، وعميق.

ومثلما استعان الرافعي بالنص القرآني، فإنه استعان أيضًا بالحديث النبوي الشريف في نثره وذلك في مثل قوله: «هي خمس صلوات، وهي كذلك خمس مرات يفرغ فيها القلب مما امتلأ به من الدنيا، فما أدق وأبدع وأصدق قوله صلى الله عليه وسلم: «جعلت قرة عيني في الصلاة».(٤٥)

وفي مثل قوله: «يا بنية لا تبكي إن الله مانع أباك» لا والله ما يقول هذه الكلمة إلا نبي وسِع التاريخ في نفسه الكبيرة قبل أن يوجد هذا التاريخ في الدنيا، فكلمته هي الإيمان والثقة إذ يتكلم عن موجود».(٤٦)

ويتأتى هذا التناص في مثل قوله أيضًا في مقالته سمو الفقر: «إن فقره (صلى الله عليه وسلم) كان من أنه يتسع في الكون لا في المال، فهو فقر يعد من معجزاته الكبرى التي لم يتنبه إليها أحد إلى الآن، وهو خاص به ومن أين تدبرته رأيته في حقيقته معجزة تواضعت وغيرت اسمها، معجزة فيها الحقائق النفسية والاجتماعية الكبرى، وقد

سبقت زمنها بأربعة عشر قرنًا، وهي تثبت بالبرهان معنى قوله في صفة نفسه: «إنما أنا رحمةٌ مُهْداة».(٤٧)

إن اقتباس الرافعي من الأقاويل النبوية الشريفة، التي جاءت في معظمها من نصوص مشهورة ومتعارف عليها يؤكد وبما لا يدع مجالًا للشك أن ورودها إنما جاء للوقوف على أرضية مشتركة بين المبدع والمتلقى لإشراك الأول للثاني في التعرف على الخلفية الشرعية للمتناص، أو المغزى الفقهي الذي يقع وراءه أو إعادة تذكيره له في سياق إبداعي مغاير، وبأسلوب أدبي مختلف.

هذا، وقد يضمِّن الرافعي في أحيان قليلة نصوصه أحد أصول الفقه الإسلامي، ومن ذلك تضمينه الأصل الفقهي «درء المفاسد مقدمٌ على جلب المنافع» في قوله في السحاب الأحمر:

«ما ظلمك - الضمير عائد على الربيطة - الاجتماع في شيء لأنك أنت في نفسك ظلم له، وإن الدواء الذي يبرئ من المرض لا يعد مرضًا للمرض، وأهون بذلك إذا عد مادام يبرئ من العلة، فإن درء المفاسد قبل جلب المنافع، ودرء المفسدة هو في نفسه منفعة».(٤٨)

إن الرافعي هنا يقرر للمرأة البغي أن الحب إنما هو قوة خلقت في ظل الآداب، والقوانين التي يتعارف عليها الدين والمجتمع، ولكن إذا لم تحسن استخدامه تحول إلى قوة مدمرة، مقررًا أن الدواء الذي يبرئ من المرض (الزنا) إنما هو علاج للمريض من الداء، ومن ثم فهو يستخدم النص الفقهي للتدليل على أن المرأة ينبغي عليها أن تتخذ التقوى والورع مبدأ واجبًا لها في خلقها وتعاملاتها.

هذا، وتكثر المفردات الدينية في نثر الرافعي الشعري، فمعظم مقطوعاته تؤكد انتماءها إلى روح الدين، وإلى أن فهمه للدين ينتمي إلى جوهر العقيدة حتى في استعماله اللغوي المتمثل في تراكيبه كما في مثل قوله:

«وهي شاعرة تغمر أفقًا واسعًا بأشعة خيالها، ولو أن نجمة سألت الله أن يخلقها امرأة فتنزل على الشعراء بوحي السماء وخيال السماء وأسرار لكانتها؛ غير أنها لا تحسن

عربية الكناية الفصحى، فإذا كتبت -وقليلًا ما تكتب- اختبطت في مثل البحر اللجي ففرت إلى الساحل ورقصت هناك على رشاش الموج».(٤٩)

وكما ترى في استعماله المفردات الدينية كما في مثل قوله: الله أكبر، النفس المطمئنة، النفس الفاضلة، الأرواح النورانية، في سبيل الله، أنوار الصلاة، الجنة والنار، سبحان الله...، وغيرها.

كما تغلب المسحة الدينية أيضًا على معظم الأسماء التي يستخدمها الرافعي في كتابته، فمعظمها ينتظم بين محورين: الشيخ، والتحميد والتعبيد.

إن الذي يقرأ نثر الرافعي لا يُخطئ عندما يقرر أن انعطافه ناحية الموروث الأدبي بوجه عام، والديني بشكل خاص قد أضاف إلى نثره روافد اليقين والثبات كبدائل عن تشتت التجارب أو القفز نحو الآتي بنوع من مرايا التشرذم أو هواجس اللاوعي.

لقد وجد الرافعي أن الخلاص الحقيقي من زيف الحياة يقع في الجانب الرُوحي بكل ما فيه من روحانية، وشفافية، وطهر فنمّاه وتعلق به حتى أصبح يمثل ظاهرة بارزة في نثره.

وعلى التصور الفني ذاته أدرك الرافعي أهمية الشعر العربي القديم خاصة، والتراث العربي عامة، وغناهما بالنماذج الشعرية الثرية التجارب، التي من الممكن إسقاطها على الواقع المعاصر له؛ ومن ثم حاول توظيف تلك النماذج في كتابته النثرية، فرأينا نثره يفيض بتداخلات عديدة مع النصوص الشعرية القديمة وإن كانت تقل بدرجة كبيرة عن المتناص الديني الذي هيمن على نثره، وهذا كما في مثل قوله في أوراق ورده: «وأنت فاعمد إلى بيتين من رائع الغزل كقول ابن الطثرية: **(بحر الطويل)**

بِنَفْسِـيَ مَنْ لَوْ مَــرَّ بَـرْدُ بَنانِهِ ... عَلَى كَبِدِي كانَتْ شِفَاءً أَنَامِلُهْ
وَمَنْ هَابَنِي فِي كلِّ شَيْءٍ وَهِبْتُهُ ... فَلاَ هُوَ يُعْـطِينِي وَلاَ أَنَا سَائِلُهْ

فاجعل هذين البيتين رسالة إلى حبيبة، فإنهما يجزئان ويؤديان الرسالة، وينقلان إليها عن نفسك معاني الاحتراق والعشق والصبابة، ويتكلمان عندها كثيرًا ويعلقان بذهنها ويدوران في قلبها دورة الدم».(٥٠)

لقد استثمر الرافعي حتى رصيد أسلافه من الشعراء واستدعاه داخل نصوصه، وكلفه بدور محدد داخل وظائفه الألسنية مشترطًا عليه ألا يخرج عن أيديولوجيته الفكرية وحالته النفسية ومنتقيًا له؛ ليعينه على إيضاح تجربته وإيصال معانيه، وإلا يصبح النص المستدعى عبئًا وثقلًا على النص الداعي؛ ومن ثم سيفشل في أداء دوره المكلف به وأول من يلمح فشله هذا متلقيه.

إن مثل هذا التناص - كما يقول الدكتور صلاح فضل - يتمثل في «بعث الشاعر الواعي لعالم شعري حميم ينتمي لأسلافه الفنيين، ووضعه كقناع له، فهو يكتشف فيه وجهه، ويرى في ملامحه صورته بعد تأويله كما يشتهي، وعندئذ لا يستعيد صوته، بل يعيره رؤيته».(٥١)

ولا يقتصر تناص الرافعي على الشعر العربي بل يتعداه إلى الأمثال، والأقاويل المأثورة كذلك باعتبارها نصوصًا سابقة ينبغي توظيفها في صور جديدة، فنراه يجنح نحو التعامل معها وتوظيفها فنيًّا كما في مثل قوله: «وأساس العمل في الإسلام إخضاع الحياة للعقيدة، فتجعلها العقيدة أقوى من الحياة، فيكون الفقير معدمًا ويتعفف، ويكون الغنى موسرًا ويتصدق، ويكون الشره طامعًا ويمسك، ويكون القوي قادرًا ويحجم، وكما قال العرب في تحقيق ناموس الأنفة والحمية وغلبته على الناموس الاقتصادي: «تَجُوعُ الْحُرَّةُ وَلَا تَأْكُلُ بِثَدْيَيْهَا».(٥٢)

ومن مجمل ما سبق عن التناص الأدبي يمكننا أن نقرر أن نثر الرافعي الإبداعي لم يكن خطابًا منكفئًا على ذاته، منعزلًا عن علاقاته النصية بالآخر بل كان خطابًا منفتحًا لفظيًا ودلاليًا، وهذا الانفتاح قد أعطاه أبعادًا ثرية تمثلتْ في بحثنا عن العلاقات فيما بين النصين الحاضر/ الغائب، والكيفية التي تحققتْ بها هذه العلاقات، وما يستتبع هذا من بحث عن اللغة التي نقلت لنا هذا التكليف، وهل نجحت هذه اللغة في وظيفتها وارتدادها أم لا ؟ كل هذا وغيره جعلنا دون أن ندري نتفاعل مع هذه النصوص، هذا التفاعل أو الجدل الذي أدخلنا إليه الرافعي عبر عمليات استدعائه هو الذي فجر لنا طاقتها الكامنة وأعطانا كلمات السر لفتح مغاليقها؛ ومن هنا قد نجحت خطته في إيجاد نوع من الانعكاس فيما بينه وبين النص من جهة وما بين النص والمتلقي من جهة أخرى.

إن دراسة التفاعل النصي في نثر الرافعي عبر أثير التناص تتعدى وفق رأيي حدود وجود البنية النصية داخل نسيج كتاباته وترددها فيها إلى ربط هذا الأثير بمحور الثقافة الدينية التي غدت مشتركًا فاعلًا في إبعاد كتابته عن منطقة تشكيل مادة العمل إلى دينامية أثير التناص- مع بلوغه شأوًا بعيدًا لانتمائه إلى ديمومة متجددة ومتوهجة - فالثقافة الدينية مجموعة من المدونات (القرآن - الحديث النبوي- الإنجيل - التوراة - الأسطورة...) والترابطات ذات الوظائف المتعددة، التي من أهمها تحقيق التفاعل والتواصل ما بين المبدع والنص من جهة والنص وما يجاوره من وحدات نصية عامة من جهة أخرى(التفاعل النصي العام) بما ينعكس بالدلالة الإيجابية على المتلقي عبر تجاوز هذه الوحدات/ البنى إلى البحث عن ثقافة المبدع الدينية ومرجعيته؛ من أجل الوقوف على أرضية مشتركة فيما بينهما.

الغمـوض

«لعل غموضه أحسن إلى صوره مرات، قدر ما نالت من الوضوح، فهذا فضل إذ هو تعادل في الميزان جعله رائدًا في الأسلوب من رواد هذا العصر»

محمد عبد الغني حسن
أصحاب الأساليب الحديثة الهلال
سبتمبر١٩٧٣م.ص:٩٠

الغموض لغةً مصدرٌ من غمض(بفتح الميم، وضمها)، والغموض ضد الوضوح، والغمض والغامض المطمئن من الأرض...، وكل ما لم يصل إليك فهو غامض، ولذلك فالغامض من الكلام خلاف الواضح، وأغمض النظر إذا أحسن النظر أو جاء برأي جيد، وأغمض في الرأي أصاب، والمسألة الغامضة: هي المسألة التي فيها دقة ونظر، ومعنى غامض: أي لطيف».(٥٣)

أما الغموض اصطلاحًا فقد تعددت مفهوماته كما تعددت درجات هذه المفهومات؛ مما أثار قدرًا من القلق والاضطراب لدى العديد من الباحثين، ونستطيع أن نقدم تعريفًا مبسطًا للغموض هنا بأنه غياب التجربة الأدبية وتشويش أفكارها ومعانيها نتيجة الاعتماد على الاستخدام الخيالي للغة، الذي يرى فيه الأديب تعويضًا مباشرًا عن الانحراف من الإشارة الأصلية للتجربة.

وقد وجدت ظاهرة الغموض من يساندها من القدماء والمحدثين ويدافع عنها، ولعل الآمدي يأتي على رأس نقادنا العرب القدامى الذين استخدموا هذا المصطلح في كتابه «الموازنة بين أبي تمام والبحتري»، حينما دافع عن نهج أبي تمام موضحًا أن الغموض في الشعر قيمة وميزة تميزه عن النثر(٥٤) إلى أن تطور استخدامه ليشمل الشعر والنثر معًا مثلما صرح عبد القاهر الجرجانى بأن الغموض يكمن في المعنى الثاني أو المستوى الفني المتمثل في العمل الأدبي سواء أكان نثرًا أم شعرًا.(٥٥)

والباحث في النقد الحديث يجد أن معظم النقاد والدارسين قد أجمعوا على أن الغموض يعد خصيصة الشعرية الأولى ومن دونه تفقد قدرتها على الامتاع والتجدد، حيث إن الوضوح من صفات النثر المحض وإدراك المعاني للوهلة الأولى عبر أداة اللغة الشفافة لا يمت إلى الشعرية بصلة، أما الغموض الذي يلبس هذه المعاني ثوب الألفاظ الكثيفة فهذا هو خيطها الرئيس، إذ غايتها تكمن في التأثير لا التوصيل عبر تقديم الأفكار بطريقة تبهر المتلقي ببراعة صياغتها، وسحر أدائها لمعانيها، كما أن جماليتها تكمن في استجلابها لعوالم غامضة من الألفاظ تبتعد عن منطقة الكلام العادي لتقترب متمايزة بسحر كلماتها وعذوبة معانيها من منطقة الأدبية.

ومن الوهلة الأولى لقراءتنا لكتابة الرافعي النثرية نلاحظ حضور تيمة الغموض وغلبتها عليها، إذ نراه يستند على إدراج المعاني المتوخية داخل ومضات إشارات الألفاظ المقصودة؛ فترمي على أفهامنا ضرورة تجميع مداركها ومعارفها عسى أثر غموضها أن ينجلي وتشرق ألفاظه بعيدًا عن تهاطل كلماتها.

ولو ذهبنا نتتبع العوامل والأسباب التي أدت إلى بروز هذه الظاهرة في كتابيه نجد أن معظم الباحثين، والدارسين لأدبه قد أرجعوها إلى أسباب عديدة منها تركيزه على العنصر البياني، أو محاولة تدقيقه في المعاني/ الدلالات وبحثه المتعمق فيها، أو تزاحم صوره وتداخلها...إلى آخر هذه الأسباب، ولم يتنبه معظمهم إلى أحد أهم أسباب هذه الظاهرة وهو أنه يملأ معظمه -أي نثره- بتجارب ذاتية خاصة، وهو ما يفسر لنا ورود هذه الظاهرة بكثرة في كتبه التي يتحدث فيها عن الحب والجمال والموسومة برباعية الحب والجمال (حديث القمر، وأوراق الورد، ورسائل الأحزان، والسحاب الأحمر)،

حيث نرى الغموض يسهم في نقل الأثر الوجداني في رباعيته بلغته، وانفعاله إلى المتلقي؛ ليسهم بدوره في محاولة فك شفرات وكشف أقنعة هذا الغموض ملتحمًا به؛ عله يفضي له بما تحت الظلال وما وراء الحجب طامعًا في مشاركته المبدع رسالته.

إن جماليات الغموض في كتابة الرافعي تبدأ من نظام اللغة ذاته، حيث غموض لغته واقع تحت ما يمكن أن نسميه بإشكالية «الكلمة والعاطفة»، فإذا كانت رسالة الكلمة هي استثارة العاطفة، فإن الأخيرة تمثل المجال الذي تعبر من خلاله الكلمة لتمثل غايتها وتؤدي دورها، وإما أن تلبسها ثوبًا شفافًا وإما أن تدعها عارية لتتحول من دلالة تخيلية إيحائية إلى دلالة مرجعية توصيلية.

لقد خص معظم النقاد الكلمة الشعرية بمخاطبة العاطفة والوجدان، حتى وإن خاطبت هذه الكلمة أو حدثت أية قضية من القضايا فإنها أيضًا لابد أن تتلون بالعاطفة وإلا انحازت إلى النثرية التقريرية، وبعدت عن منطقة الشعرية.

ولو بحثنا عن اللغة الشعرية نجد أنها وأثناء تعبيرها عن العواطف والانفعالات لابد أن يكتنفها نوع من الغموض، فكلما توغلت الكلمة في وجدان مبدعها ولجتْ إلى دائرة الغموض، وكلما صعدت الكلمة إلى سطح الوضوح عجزت عن ترجمة التجارب الذاتية، ومخاطبة الذات والوجدان ونقل تأثيرهما.

إن الأمر في إبداع الشعرية يتجه إلى إيجاد معادلة تعبيرية طرفها الأول يكمن في: مشاعر المبدع وانفعالاته وعواطفه، وطرفها الآخر يكمن في: اللغة التي تعبر عن هذه المشاعر وتلك الانفعالات، ولا يتأتى هذا إلا بالمواءمة بين هذين الطرفين، ولو ذهبنا نتحدث عن الطرف الأول لدى أديبنا نجد أن نثره وباتفاق الآراء يعد من العلامات البارزة في أدبنا الوجداني الحديث، إذ كان هذا الاتجاه الأقرب إلى نفسه والأكثر لصوقًا بحسه، فهو واحد من العشاق الكثيرين الذين هاموا بالأديبة مي زيادة فألهمته الكثير من روائعه، ولا يقتصر الأمر على مي وحدها بل إن الحب عند الرافعي كان إحساسًا حاضرًا وموجودًا، هو عنده منفذ الإبداع حتى إنه كلما أحس حاجة إلى الكتابة راح يفتش عن واحدة ليقول لها: «تعالي نتحاب؛ لأن في نفسي شعرًا أريد أن أنظمه أو رسالة

أريد أن أكتبها»[٥٦]، ومن ثم فهو يتخذ الحب زادًا لأدبه ووسيلة له، فكثرت ملهماته وحبائبه، بدءًا من عصفورة التي كانت أول من فتح قلبه لها، وترنم بعشقها فجعلته «شاعر الحسن» مرورًا بفاطمة، وفتحية، وسعاد، وفلك ترزي، وفكرية زكي، وكريمان خالص ملكة الجمال، التي كان يضع صورتها على سطح مكتبه وكان قد كتب عنها «إني رغما عن نقمتي على سفور المرأة المسلمة راض عن سفور هذه بخصوصها؛ لأنها أشبه بتسبيحة إلهية في شكل نسائي»[٥٧]...وحتى الأديبة القبطية «ماري زيادة»، التي كان يحبها حبًّا انتهى به إلى خروجه من عندها غضبان فكتب إليها «رسائل أحزانه»، فلما تكدر صفو الحب بينهما أنشأ «السحاب الأحمر» فلما هدأت نفسه قليلًا بعث إليها «بأوراق ورده» معاتبًا إياها ومصورًا لها حالة من حالات نفسه ليثبت لنا تاريخ حبه ويفلسف لنا معاني الحب وأحاديث الجمال.

إننا في هذا المقام لا يسعنا إلا أن نؤكد حقيقة ملموسة في حياة الرافعي الأدبية ألا وهي توطد العلاقة ما بين حبه وإبداعه؛ إذ إنه كان يتخذ الحب زادًا للإبداع – كما أسلفنا– والمرأة وحيًا له، إذ هي عنده «معجزة عقلية مخبوءة في إشعاع جمالها السماوي الذي يفعل فعله المعروف في الأديان والعقائد، وفيها أُنزل منزلة الأديان والعقائد».[٥٨]

وثمة أمر آخر مهم نريد أن نثبته هنا ألا وهو أفلاطونية الحب الرافعي، «فإن لم يكن الحب – كما يقول – ارتقاءً نفسيًّا تعلو فيه الروح بين سماوين من البشرية، كأنه تعدد الروح في نفسها وفي محبوبها لا يعد حبًّا».[٥٩]

إن المسافة التي تفصل ما بين مشاعر المبدع وعواطفه من ناحية وكلماته من ناحية أخرى هي التي تضفي الغموض على أجواء النص لديه، وهذا التصور لا نختص به ولا ندعيه لأنفسنا، بل إنه تصور أكده معظم النقاد، حيث يرى برجسون مثلًا أن الشعرية على وجه الخصوص يكتنفها نوع من الغموض في التعبير بين عواطف ذات المبدع، وانفعالاتها من جهة وبين أسلوبه من جهة أخرى».[٦٠]

إن الوعي الشديد الذي كان لدى الرافعي بأن له رسالة في الحياة يؤديها، وأن إبداعه يمثل همزة الوصل بينه وبين المتلقي ـ جعله يرى أن الفن هو الجانب الفعال في الحياة

والمجتمع وليس مجرد زخارف كما ادعى بعض المتشددين على أدبه؛ ومن ثم ألقى بنفسه في غمار الوجود الإنساني مستكشفًا ذاته في مرآة هذا الوجود، فغدت التجربة الوجدانية لديه كشفًا، وتجليًّا لأبعاد النفس الإنسانية كما غدت أغوار هذه النفس مادة أدبه.

لقد أبدع الرافعي في سياق أغراض معينة - كالحب خاصة - إلا أن هيمنة الذات الجماعية على نفسه جعلته يخرج من بوتقة الذات حال الإبداع ليتجه إلى ترسيخ مضامين فكرية أو أخلاقية أو اجتماعية... خلال عرضه لهذه الأغراض عن طريق الفن الوجداني فالفن عنده في الحب أن يبدأ في المرأة، ولكن لا ينتهي إليها، فالمرأة طريقه لا غايته، وهي كما يقول: «وسيلة لفهم الجمال وإدراكه فيما هو أجمل منها، أي في الوجود نفسه بكل ما فيه، كأنه الخلود الروحي في الإنسان يحاول بالحب أن يحس معانيه السامية الخالدة، وهو بعد في هذه المادة الفانية المتغيرة».(٦١)

لقد أوهمت كتابات الرافعي البعض بأنه أديب يُعنى بقضايا وطنه، وهموم مجتمعه فحسب غير أن العملة دائمًا ما تكون ذات وجهين، فعلى حين أننا لا نستطيع أن نهون من شأن تجاربه الذاتية والوجدانية كذلك لا نستطيع أن نتجاوز رؤيته الإصلاحية وأيديولوجيته الإسلامية، أما من يقرأ كتاباته من أحد الوجهين فقط فلن يحصل منها على ما يريد وهو ما أضفى على إبداعه النثري - الوجداني خاصة - تيمة الغموض.

أما الطرف الثاني والمتعلق بالتعبير عن المشاعر والعواطف والمتمثل في الاستخدام اللغوي والأداء التعبيري فإنه يدفعنا بداءة إلى الحديث عن التركيب الشعري لدى الرافعي، الذي يرى فيه لعنصر التعبير دورًا بارزًا «فإذا كان فن الشعر فن درس العاطفة، وإذا كان منه صناعة فهي صناعة إظهار الجمال البياني في اللغة فإن هاتين لا تكملان عنده إلا عن طريق إدارة الشاعر لمعانيه وطريقة تأديتها إلى النفس».(٦٢)

مما سبق ندرك أن فكرتا الابتكار والأصالة هما أحد أهم المفاتيح للولوج إلى كتلة الرافعي اللغوية، وحمولته الدلالية عن طريق خلق المعاني عبر معالجتها بالمكتسب الأوليّ المتمثل في العاطفة، والانفعال، وإذا كان الرافعي يلح في كثيرٍ من المواضع على فكرة «تمويه الشعر»، حيث يأتي بأجمل المعاني من أجمل أسرار الجمال التي تؤلف بين

الشاعر ومعنى الجمال الشعري في هذا الكون، ويتمثل في النظرة والابتسامة اللتين إذا نزعتا من حياة الشاعر أصبح شعره مقبرة للألفاظ والمعاني[٦٣]. من هنا ندرك أن انبثاق فكرة الخلق عبر عناصر التركيب الشعري في نثر الرافعي الذي غالبًا ما يأتي عن طريق الوجدان داخل دائرة الغموض الشعري عبر أداة التوليد مشوبة ببعض التقاطع سواء عن طريق إعادة توظيف كلمة معينة داخل السياق أو إعادة البحث عن معنى جديد، أو الخروج عن حيز المكتسب الأولي والقفز إلى عوالم أخرى والتحليق فوقها.

إن نقد طه حسين لرسائل الأحزان الذي انتهى فيه إلى القول: «اللهم إني أشهد أني لا أفهم شيئًا» ناجم عن أنه لم يستطع أن يتواءم مع كتابات الرافعي التي اخترقت عصرها إلى عصر لاحق لها، وهذا باعتراف العميد نفسه إذ يقول: «إنه يذهب مذهبًا غريبًا في النثر»[٦٤]، وبالتالي اصطدمت ذاكراته المبرمجة بالنموذج التقليدي للكتابة النثرية فلم تستطع أن تتقبله؛ ومن ثم كان عسيرًا على الفهم.

إن مصطلحات الغموض، والغرابة التي استخدمها العميد لنقد كتابات الرافعي ناجمة في تقديري عن استخدام الأخير في نثره لعدد من العناصر غير المتوائمة أو غير المترابطة داخل النص، حيث إن كتابته تحتوي على ما سمَّاه كولردج «التوازن أو التوفيق بين الخصائص المتنافرة»، أو ما سمَّاه جونسون «المختلف/ المؤتلف»، حيث يتم ربط الصور غير المتشابهة أو اكتشاف خفي النظائر في أشياء تبدو غير متشابهة أو حتى ما عرفه كانتور فكتر بـ «تعادل المظهر»، وهو أن يوضع على قدم المساواة شيئان أو أكثر لا يجمع بينهما جامع للوهلة الأولى.

تعامل الرافعي إذن مع اللغة من منطلق جديد رافضًا النظر إليها في كثير من الأحيان على أنها عنصر مشترك بينه وبين أدباء جيله، بل نظر إليها بوصفها جسده الذي يمتلكه دون شريك، وبعقد هذه الملكية أعطى لنفسه الحق في استحداث علاقات طارئة، وبنى على أرضها أنساقًا مغايرةً من العلاقات اللغوية، وكل ما يستطيع القارئ أن يفعله هو البحث عن الخيوط التي يربط بها هذه العلاقات بعضها ببعض، حيث لا يوجد بينها ظاهريًّا أي رابط.

ولو أردنا أن نستوضح ما سبق تطبيقيًّا استشهدنا بنموذجين يوضحان جملة العناصر غير المترابطة، التي صنعت الغموض داخل كتابته، والنموذج الأول من السحاب الأحمر يقول فيه:

«إنما خُلق الحب قوة ليقيد بقيوده كسائر القوى الطبيعية. فأنت تصدعين عنه كل قيوده وتتخذينه تجارة في النفوس، فلا تردين يد لامس، ولا تمتنعين على دعوى فيها ثمنها، وبذلك تجرين مجرى القوة المدمرة؛ ومن هنا كان لك في الاجتماع الإنساني شأن ليس كشأن المرأة، بل كشأن المادة، وكأن بعض الآداب والقوانين ينزل منزلة المطافئ المعدة للحرائق، وبعضها بمنزلة السجون المرصدة للجرائم، وبعضها بمنزلة الاحتقار المهيأ للتاريخ السيئ».(٦٥)

لقد تحدث الرافعي عن الحب وقوته في النفوس، وكان من المتوقع أن يتحدث عن الأثر الإيجابى لهذه القوة، ولكن حدث أن تحول/ انحرف إلى الأثر الخفي/ غير المتشابه عبر النموذج المختلف/ المتنافر؛ ومن هنا تغير المجرى الدلالي لتتحول هذه القوة من منزلة سامية إلى منزلة مختلفة/ متغايرة «تعادلا مظهريًّا»–هي منزلة المطافئ، والسجون، والأمراض.

وفي أوراق ورده يقول أيضًا: «وتحت أطلال نسياني وما تخرب من عزيمتي... ظفرت بمقصورة كأنها من مقاصير الجنة لها جو عبق نافح مليء من الإحساس الخالد والشعور الطروب، كما ملئ بالأسرار والألغاز، ترف عليه معاني الضحكات والنظرات والابتسامات، تمازجه تعابير الصوت والموسيقى والثياب الحريرية والروائح العطرة، يسبح في كل ذلك جلال الحب وجمال المحبوب وروحي العاشقة».(٦٦)

إن الحديث عن الأطلال غالبًا ما يرسم للمتلقي صورة مغايرة لما رسمها الرافعي لها، إذ تحولت عنده إلى مقاصير الجنة المليئة بالأسرار والألغاز، وبدلًا من أن يتحدث عن الأطلال تحول بفعل ظاهرة الانزياح الأسلوبي للحديث عن مقاصير الجنة؛ لينحرف بعد ذلك بالمقطع إلى وصف هذه المقاصير، وتصويرها.

إن الغموض في النصين الآنفي الذكر مرجعه إلى الخيوط التي تربط بين عناصر المقطع التي لا يوجد بينها ظاهريًّا أي رابط سوى الطبيعة المرنة للعبارة الشعرية المجازية، التي كثيرًا ما تكون مثار غموض لدى المتلقي.

ولو تركنا هذين النموذجين لنتحدث عن نثره بوجه عام نجد أن فيه بعض المقاطع التي قد تغمض على الفهم كما في مثل قوله: «في الحب يتعلم القلب كيف يتألم بالمعاني التي يجردها من أشخاصها المحبوبة وكانت كامنة فيهم، وبالفراق يتعلم القلب كيف يتوجع بالمعاني التي يجردها هو من نفسه وكانت كامنة فيه، فترى العمر يتسلل يومًا فيومًا فتشعر به. ولكن متى فارقنا من نحبهم نبه القلب فينا بغتة معنى الزمن الراحل، فكان من الفراق على نفوسنا انفجار كتطاير عدة سنين من الحياة».(٦٧)

من النموذج السابق أو غيره أُتهم الرافعي بالغموض في أسلوبه حتى زعمت نعمات فؤاد أن قارئه سريعًا ما يناله الإعياء؛ لأنه يحس من أول سطر يطالعه بمجهود الرجل ورهقه وتوالي أنفاسه(٦٨)، ولا أتخيل أن غموض الرافعي يصل إلى حد تعبيرها «درجة الإعياء»، أو أن ينسحب ليشمل كل نثره لا مقاطع مفردة منه، ومعظم هذه المقاطع تندرج تحت ما يمكن أن نسميه بـ «تجريد التجريد» كما في مثل قوله:

«وكل دمـوع الناس لا تبل ظمأ النسيان ولو انحدرت كالسيل يدفع بعضه البعض».

حيث أتى بكلمة «ظمأ» وهي تحمل معنى مجردًا، وبدلًا من أن يفك هذا التجريد جاء بكلمة «النسيان»، وهي تحمل معنى مجردًا أيضًا؛ ومن ثم دخل المقطع بؤرة تجريد التجريد.

وإذا رحنا نتتبع آراء أساتذة الأدب والنقد في غموض الرافعي نجد أن الزيات يرى أن السبب المباشر لهذه الظاهرة عنده هو «أنه كان يحمل الفكرة في ذهنه أيامًا، يعاودها من خلالها الساعة بعد الساعة بالتقليب والتنقيب والملاحظة والتأمل؛ حتى تتشعب في خياله وتتكاثر في خاطره أو يكون هو لكثرة النظر والإجالة قد سما في فهمها على الذكاء المألوف. فإذا أراد أن يعطيها الصورة ويكسوها اللفظ، جلاها على الوضع الماثل في ذهنه، وأداها بالإيجاز الغالب على فنه؛ فتأتي في بعض المواضع غامضة ملتوية وهو

يحسبها واضحة في نفسك وضوحها في نفسه، وذلك عيب المروين من صاغة الكلام وراضة الحكمة كابن المقفع والمتنبي، وبسكال وبول فاليري، ومنشأ هذا العيب منهم أنهم يطيلون النظر ويدعون الفكر ويعمقون البحث؛ حتى تنقطع الصلة بينهم وبين القارئ وتتسع المسافة بين معانيهم وألفاظ اللغة؛ فيكتبون وأفهامهم سابقة سبوق الروح، وأقلامهم متخلفة تخلف الجسم».(٦٩)

أما المازني فإنه يرجع هذا الغموض إلى سعة اطلاعه وعلمه باللغة التي تغريه وتغلبه، وأن جموح خياله يشط به فيجيء الكلام ملتويًا معقدًا، على أن هذا التعقيد كان من فرط الغنى والخصب لا من الفقر والجدب، وللثراء عيبه كما للفاقة، وكان يوصف بأنه حجة العرب وهذا صحيح إلى حد كبير».(٧٠)

وعلى أية حال فإن غموض الرافعي قد أعطى أدبه روعة خاصة، وهو عنده فعل إبداعي إذ لم يكن يكتب إزجاءً للفراغ أو تدليسًا على القارئ، بل كان ينتخب ويختار ويبدع وهو في حذر شديد «فكان له عناية واحتفال بموسيقية القول، حتى ليقف عند بعض الجمل من إنشائه برهة طويلة يحرك بها لسانه حتى يبلغ بها سمعه الباطن، ثم لا يجد لها موقعًا من نفسه فيردها وما بها من عيب، ليبدل بها جملة تكون أكثر رنينًا وموسيقى».(٧١)

لقد أحس الرافعي نفسه أن بعض النقاد والباحثين ينفسون عليه سمو أسلوبه أو مكانته في الكتابة؛ ومن ثم رموه بالتكلف والتصنع والتعقيد، فتولى الرد عليهم بنفسه مدافعًا عن غموضه مؤكدا أن «مدار عباراته كلها قائم على التخيل وتصوير الحقائق بألوان خيالية لتكون أوقع في النفس، فهو من فنون المجاز التي يميل إليها ولا يفهمها حق الفهم إلا عارفوها، والميالون إلى الشعر، فالمجاز - عنده - حلية كل لغة، وخصوصًا العربية على ما فيه من إرهاق للكاتب - كما يقول -».(٧٢)

بل إنه قد انتقد الغموض في أحد مواقفه النقدية، حيث يقول: «إن الحياة لا تستغلق في البلاغة بإنسان إلا وهي غنية عنه، ولعل غموض بعض الفلاسفة وبعض الشعراء هو من دليل الطبيعة على أنهم زائدون في الطبيعة...ألا ترى أن من أساليبهم

الفلسفية والشعرية ما يجعل معنى الكلمة أحيانًا هو نقض معناها، إذ يتصنعون للفكر ويستجلبون له ويشققون فيه كما يفعل أهل صناعة الألفاظ فهنا البديع اللفظي، وهناك البديع الفكري، ولا طائل وراءهما إلا صناعة وبهرجة».(٧٣)

مما سبق ومن تضام الناتج الإبداعي مع الإطار النظري لمناقشته النقدية يتبين لنا عدم قصدية الرافعي للغموض، إذ هو من فعل اللغة لديه، ولما كانت اللغة ليست فقط نظامًا إشاريًّا وإنما هي فاعلية بنائية أو نصية، إذن فنحن هنا أمام نشاط مزدوج يتم في آن واحد، ولا أتصور أن هذا النشاط سوف يسير على نهج واحد من الإشارة أو الإيحاء، بل لا بد أن تتفلت منه بعض الجمل التي تنفصل عناصرها عن معانيها عبر معادلة الحضور/ الغياب.

وأخيرًا، فإننا نتساءل: هل من الممكن أن نحكم حكمًا كليًّا على كتابة الرافعي بالغموض، أو أن نصف تراثه بأنه زخرف من القول، أو حتى أن يصل الأمر بنا إلى أن نتهمه بالتعقيد والإبهام وتعمُّل الكتابة؟

إننا هنا لا يسعنا إلا أن نقرر أن الغموض الذي ساد معظم كتابات الرافعي وكان مثارًا للنقد من بعض الباحثين والدارسين مرجعه في أغلبه ولا أقول في كله إلى أنه كان ينتحي منحى شعريًا جديدًا في كتاباته متحريًا صفة الشعر والبيان مضللًا بذلك معظم النقاد والدارسين الذين قرأوا كتاباته على أنها نثر خالص دون الالتفات إلى ما وراء هذا من متعة قد تعوضنا عن سطحية اللغة، ووضوح الدلالات، ودليلنا على ما نقول هو أن غموضه لم يكن مقصدًا إراديًّا، بل هي قصدية مشروطة بأدلة ثبوت بررها لنا آنفًا حينما قرر أن «مدار عباراته كلها قائم على التخيل وتصوير الحقائق بألوان خيالية..»، وتبريره هذا هو بمثابة كشف حالة للمتلقي إن جاز التعبير؛ ومن ثم فإن غموضه حمل في طيات ناتجه الإبداعي أحد أهم الأسس المتعارف عليها في نسق شعرية الكتابة النثرية التي يمثل نثر الرافعي نموذجًا رائدًا ومتميزًا في ساحاتها.

المفارقة

«إن التباين الشعوري قد ينقلب إلى تباين فني قائم على التخيل وعلى إغراء العبارة، وما تتضمنه من تناقض ظاهري أو حقيقي»

عبد القادر القط

مدخل لدراسة الرافعي. ص:١١

يعد الإيحاء من سمات الشعر الرئيسة، ويعني نقل التأثير الذي تتركه الأشياء في النفس بعد أن يلتقطها الحس، ولا بد أن تتسم لغة الشعر به؛ «لأن لغة الشعر إيحاءات على النقيض من لغة العلم التي هي لغة تحديدات».(٧٤)

لقد توسل المبدعون إلى عدد من الوسائل التي استطاعوا من خلالها شق أساليبهم وحشد المعاني فيها عن طريق التمويه تارة أو الإيحاء أخرى، ومن ضمن هذه الوسائل تقع المفارقة التي تشكل وحدة تعبيرية ذات مكانة خاصة لما تتيحه من احتمالات متعددة عبر تنشيط اللغة على صعيد الأسلوب.

ويمكن القول بأن البلاغيين العرب قد استخدموا هذه التقنية ولكن تحت مسميات عديدة وعناوين شتى، إذ لم يكن لها شكل ثابت فيما قدمته لنا البلاغة العربية، حتى إن التقابل نفسه لم يسلم من الإشكالية المعرفية ذاتها من حيث إنه في تقدير بعض المنظرين قد يكون بين محوري الدال signans أي: اللفظ أو الصورة السمعية للكلمة والمدلول signatum أي: معناه، وهاتان الزاويتان قد تختلفان أو تتفقان، أما مصطلح المفارقة الذي

يشكل تطورًا تاريخيًّا لهذه الوحدة التعبيرية فإنه يشكل وعيًا بالعناصر المتضادة تماشيًا مع ما أثبتته الرؤية النقدية الحديثة من أن نظام العلاقات – سواء أكانت لغوية أم سياقية – مرهون دائمًا بالنمطين الشكلي والموضوعي وبمستويي المبنى والمعنى كذلك، وهذه الصور قد تختلف أو تتفق في تقدير الناتج الإبداعي في أي عمل أدبي؛ وبالتالي فإن مصطلح المفارقة – المختار هنا – أكثر مرونة وليونة في التعامل مع هذه الصور كونه أداة إنتاج.

وقد تنوعت تعريفات المفارقة تبعًا لاستخدامها وطبيعة كل نوع من أنواعها، ويعرفها لنا الأستاذ مجدي وهبة في معجم مصطلحات الأدب – بوجه عام – بأنها «إثبات لقولٍ يتناقضُ مع الرأي الشائعِ في موضوعٍ ما بالاستشهاد إلى اعتبار خفي على هذا الرأي العام حتى وقت الإثبات».(٧٥)

وتكمن أهمية المفارقة في كونها تخلق التوتر في النص عبر تشغيلها لعناصرها، وما نقصده بالعناصر هنا ليست هي العناصر اللغوية فحسب، بل كل العناصر التي تؤدي بإمكاناتها إلى توظيف مغاير للغة.

«والمفارقة –كما يقول الدكتور عبد السلام المسدي – لا بد أن تنطوي على انحرافات ومجاذبات بها تحصل السمة الأدبية – أي الشعرية – إذ تقتضي من الكاتب اختبار ما من شأنه أن يخرج بالعبارة من حيادها وينقلها من درجتها العادية الساكنة إلى خطاب يتميز بنفسه بفضل منعرجاته ونتوآته».(٧٦)

إن المفارقة عنصر جوهري من عناصر شعرية الكتابة؛ إذ إنها تستجلي عناصر الصراع في النص، والصراع ركن مهم من أركان الشعرية، من حيث إنه يعكس لنا الرؤية المزدوجة التي كثيرًا ما تكون بين نمطين متغايرين: الخير والشر، والسعادة والشقاء، والحياة والموت...وإذا كانت هذه الأنماط رؤى ونظرات فلسفية وتأملية فإنها تشكل أركانًا للمفارقة وأحد أهم عناصرها على الصعيد الأسلوبي، وكما يقول الناقد الإنجليزي ريتشارد: «إنها استحضار للدوافع المتضادة من أجل تحقيق وضع متوازن في الحياة»(٧٧)

والمفارقة - بوجه عام - أسلوب في الكتابة ينفتح على معانٍ عديدة يشترك في بثها المبدع والمتلقى معًا، حيث تعمل على إثارة الوعي لدى المتلقي ونفي القصدية عن المعنى المراد كونها حركة مراوغة من المبدع لكسر التوقع؛ ولذا فهي تحتاج من المتلقى في كثير من الأحيان كد الذهن، وإعادة التأمل في سياقاتها؛ بغية استخراج علامات أو رموز لفك شفرة الألفاظ المفارقة أو المعاني المواربة أو الوصول إلى التعارض الحاصل وكشف دلالاته ومحاولة الولوج إلى فضاءاته البعيدة.

والناظر للوهلة الأولى في نثر الرافعي من اليسير عليه أن يهتدي إلى أن ظاهرة المفارقة تعد إحدى سمات أسلوبه الخاصة، وتأتي خصوصيتها من خصوصية الاستعمال وتفرد الناتج الإبداعي الصادر عنها، إذ تنطلق من مجموعة من العلاقات والفواعل المتميزة من ناحية، والعميقة من ناحية أخرى.

ويعد الاهتمام بعنصر المفارقة في نثر الرافعي من قبيل اهتمامه باللغة بوجه عام، ونتاج من نتائج الوعي برمزية القول الشعري، وقبل هذا وذاك أثر من آثار الشعرية الخلاقة، ولعل من أهم ملامحها المميزة لديه اعتمادها على الخيال الشعري من ناحية، والأصالة اللغوية من ناحية أخرى.

وسنحاول فيما يلي أن نلقي الضوء على بعض أنواع المفارقات التي وردت بشكل ملحوظ في الكتابة النثرية عند الرافعي.

[١] المفارقة اللفظية:

تعد المفارقة اللفظية في كتابة الرافعي من الوفرة بمكان بحيث نستطيع أن نقول اعتمادًا على رصد صورها وكثافة ترددها إنها مؤهلة لأن تكون من أكثر أنواع المفارقات ورودًا لديه؛ وهذا لما عُرف عن أسلوبه من أصالة وتراثية، فكانت اللغة لديه معملًا للدقة، والتحري، والتحديد، والتكثيف؛ ومن ثم برزت المفارقة اللفظية على سطح نثره مهيمنة على أجواء النصوص؛ لتبرهن لنا جليًّا على أنه دائمًا ما يكون شديد العناية باللغة بالمقارنة إلى ما سواها من أنماط الإبداع.

وما نقصده بالمفارقة اللفظية هنا التلاعب بدلالات الألفاظ عن طريق منحها أبعادًا جديدة غير متوقعة، فيتم بذلك تحويل المعنى العام للمقطع أو النص ليأخذ أبعادًا

ودلالات جديدة عن الخط الذي كان يسير فيه هذا المقطع أو ذاك النص، أو أنها كما يقول دي سي ميويك: « قول شيء بطريقة تستثير لا تفسيرًا واحدًا بل سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المتغيرة. ..، وأن المعنى الحقيقي يقصد له أن يستنبط إما مما يقوله صاحب المفارقة أو من السياق الذي يقوله فيه، وهو يحجب بمعنى لا يزيد عن كونه غير صريح أو لا يقصد له أن يفهم بشكل مباشر وأن ثمة إشارات ومفاتيح يقدمها صانع المفارقة للمتلقي من خلال النص أبرزها تصادم الرسالة مع السياق؛ الأمر الذي يؤدي به إلى عدم قبول المعنى الظاهري للقول، ومحاولة الوصول إلى المغزى الحقيقي منه».(٧٨)

ولو نظرنا إلى نثر الرافعي نراه يعج بمثل هذه المفارقات كما في مثل قوله:

«نارية في غير نار! آه من يفهم هذا؟ ولكني أحسه منك حتى لا أرى جسمك إلا مضيئًا مشتعلًا بالشباب والجمال، وتالله إني لأحسبك في بعض سبحاتي نارًا مدمرة كأنك تقذفين على قلبي منفجرة فيه، ويشتد بي الوجد وأضيق فيما أظن الحب إلا عداوة ساخرة تهزأ الناس فتجيئهم متلطفة في غير أسلوبها وعلى غير طريقها ومن غير أهلها، من الحبيب. .. من الحبيب على أنها عداوة. ..!».(٧٩)

إن المفارقة هنا تتولد من هذه التعارضات القائمة على النهج اللفظي، فكيف يشبه الحبيبة بالنار المدمرة، وكيف يشبه الحب بالعداوة...إن اللغة هنا تؤدي وظيفتها بإحكام اعتمادًا على منهج المفارقة فيما بين الدال والمدلول، فنجد أنفسنا إزاء عالمين لا عالم واحد نتيجة الفصل بينهما بفعل حركة التحول اللغوي.

وعلى صعيد آخر فقد اتجه الرافعي بفعل حركة التحول السابقة إلى اللعب بالألفاظ بغية خلق بنى لغوية توحي أكثر مما تصرح؛ فانحرف بمفارقته اللفظية الصريحة لنوع آخر من المفارقات، إذ رأيناه يفارق بين الضد وشبيه ضده لا بينه وبين ضده صراحة كما في مثل قوله: «علامة هذا الموت الصغير - أي الحب - أن يقع كل شيء منك في غير موقعه، حتى لو جاءك اليقين لانقلب شكا ولو لمست الحقيقة لاستحالت شبهة، ثم تجد في أسباب الحياة ما يجد المريض في أصناف الطعام؛ لأن العلة المستقرة فيه تجعل في كل شيء له علة منها».(٨٠)

هنا فارق الرافعي بين اليقين والشك، ثم فارق بين الحقيقة والشبهة، والأصل لغويًا أن يفارق بينها وبين الوهم.

هذا ويعد التضاد إحدى أهم التقنيات اللغوية التي ساعدت على تحقيق بنية المفارقة عند الرافعي إذ اكتسب مكانة متميزة بين أنواع مفارقاته اللفظية، وقد أفرز لنا التضاد القائم بين الألفاظ المغزى الدلالي من وراء النصوص، فثمة معانٍ جاهزة في ذهن المبدع، وثمة معاناة منه في التعبير عنها، وثمة محاولات من المتلقي لتأويلها، وفك شفراتها.

إن الحقيقة الواضحة في فيض سياحات معظم النقاد المحدثين نحو محاولتهم تنمية الفكر النقدي التحليلي لمشروع الشعرية هو عدهم التضاد وحده هو الذي يحدد ماهية الشعرية، وما نقصده بالتضاد هنا هو جميع أشكال المغايرة والتمايز بين الأشياء والكائنات في اللغة أولًا وفي الوجود ثانيًا، فنرى كمال أبا ديب ينص على أنه تقنية ألصق بمشروعه «في الشعرية[٨١]، والذي حاول - شأن غيره من النقاد - أن يسهم في تنميته، أما أدونيس فإنه يحدد ماهية الشعرية في أنها «كـلام ضد الكـلام».[٨٢]

إن الفيوضات الصادرة عن تقاطعات كتابة الرافعي عبر عامل التضاد قد كيفت أو أبرزت المستويات الدلالية لاستعماله اللغوي عبر خلق لغة داخل اللغة من أجل توطيد غايات تعبيرية معينة، أو لتذويب الهوة ما بين العقل والمخيلة عبر تجاوز المستوى المعياري أو التقليدي، وهو ما أطلق عليه رولان بارت «درجة الصفر في الكتابة».

لقد اهتم الرافعي كثيرًا في جملته الأدبية بالتضاد الذي يقصد به هنا ورود اللفظ الواحد على معنيين مختلفين ويكون كل معنى من هذين المعنيين ضدًّا للآخر، ومن هذا قوله في مقالته « لو»:

«ورأيت شيئًا عجيبًا من الفرق بين طابع السلم على وجوه، وبين طابع الحرب على وجوه أخرى، ففي تلك معاني السهولة والملاينة والحرص على مادة الحياة، وفي هذه معاني العزم والمقاومة والحرص على مجد الحياة لا على مادتها».[٨٣]

إن المهارة الفنية لدى الرافعي هنا أبرزت القيمة الفنية للتضاد في إطار النظم اللغوي للمقطع ككل رغم أن التراكيب المتضادة هي (طابع السلم، وطابع الحرب/ معاني السهولة، ومعاني العزم/ مجد الحياة، ومادة الحياة).

إن أسلوب التضاد يصبح قادرًا على الدلالة على أساس المفارقة؛ ليلعب لنا دورًا وظيفيًّا لكشف الحالة النفسية والاجتماعية من خلال التراكيب الشعرية التي يكون للفعل فيها دور بارز كما في مثل قوله:

«ليس جمال الطبيعة إرادة ولا شهوة، وإن هذه الساعة الفلكية الكبرى (السماء) لا تقدم الوقت ولا تؤخره من أجلنا، فإنه لا تنتهي إليها من هذا العالم كله إلا الألحاظ؛ ولو اجتمع أهل الأرض في صعيد واحد وصوبوا ألحاظهم جميعًا إلى ذرة من الهباء ما تحركت الذرة ولا قدمها ذلك ولا أخرها».(٨٤)

إن التحول الحاصل عبر العناصر اللغوية الذي غير مدار سياق الجملة الأولى عبر تحول الفعل من مدلول إلى مدلول آخر ومن «تقدم» إلى «تؤخر» قد جعل المتلقي/ القارئ يظن أن تضادًّا سوف يحدث في باقي المقطع، ولكن حدث أن تغيرت الدلالة إلى تيمة التوضيح فأصبح هو وحده القيمة الفنية الأولى في النص؛ ومن ثم نستطيع أن نقول إن التضاد عند الرافعي قد استخدم في بعض الأحيان بطريقة تؤلف لا تُنفر، وتجمع لا تُفرق بين المعاني من أجل إحداث موازاة رغم وجود عناصر التضاد الفعلية، وهو ما يطلق عليه **«تضاد التوهم»**.

وثمة أمر آخر نلاحظه على أسلوب التضاد عند الرافعي، وهو أنه لا توجد بين كثير من أطراف تضاده فواصل واضحة، ومن هذا قوله: «وكان حضرة صاحب السعادة يكلم الباشا بالعربية التي تلعنها العربية، مرتفعًا بها عن لغة الفصيح ارتفاعًا منحطًّا... نازلًا بها عن لغة السوقة نزولًا عاليًا... فكان يرتضخ* لكنة أعجمية بينا هي في بعض الألفاظ جرس عال يطن، إذا هي في لفظ آخر صوت مريض يئن، إذا هي في كلمة ثالثة نغم موسيقي يرن».(٨٥)

فالتركيبات (ارتفاعًا منحطًّا)، و(نزولًا عاليًا) لا يوجد بين أي منهما فاصل، وقد يبدو للوهلة الأولى أن ثمة تضادًّا بين التركيبين، ولكن المتأمل لسياق المعنى في النص يجد أن الرافعي إنما يقصد في التركيب الأول (الارتفاع المتوقع أن يصل إلى الانحطاط) وذلك يتضح من سياق الكلام، حيث إنه يتحدث عن لغة صاحب السعادة التي تنحط عن لغة السوقة (نزولًا عاليًا) أي نزولًا سحيقًا متوقعًا.

ومما سبق يتضح لنا أن تضاد الرافعي في بعض حالاته قد يأتي لتوضيح المعنى أو الفكرة؛ ومن ثم تختفي حدة التناقض ويتغير مدار السياق اللغوي للمفردتين المتضادتين من خلال ثبات المعنى الذي يريد أديبنا أن يوصله عبر تراكيبه، والذي ينبئ في نهاية الأمر عن تقارب هذين المتناقضين، بل لا نبالغ القول إن قلنا تفارقهما معنى لا لفظًا داخل السياق.

هذا، وينخرط ضمن مفارقات الرافعي اللفظية ما يمكن تسميته بـ «مفارقة العنوان»، حيث يشكل العنوان لديه في بعض جوانبه عنصرًا من عناصر المفارقة من خلال كشف الرداء عن مضمون المقالة أو الخاطرة والدلالات التي تحتوى عليها، كما يشعل بدوره لهيب التناقض من خلال الدهشة الأولى التي تفاجئ القارئ.

يفتتح الرافعي مقالته في وحي القلم بهذا العنوان «قبح جميل» ليصدمنا به، ولكن ما إن نقرأ مضمون المقالة حتى تختفي هذه الصدمة شيئًا فشيئًا؛ إذ تشتد علاقة العنوان بجسد المقالة وتتشابك من خلال رؤى وأفكار كاتب ابن طولون، ومسلم بن عمران التاجر المتأدب الذي دعاه الكاتب إلى بيته وما إن رأى ابنيه - وكانا يتمتعان بقسط وافر من الجمال والزينة والأدب - حتى دار بينهما حوار طويل، عبر فيه الكاتب عن رؤى وأفكار تغاير رؤى وأفكار التاجر المتأدب صاحب الدعوة، ومنها هذا المقطع الذي يقول فيه الكاتب أحمد بن طولون عند رؤيته للغلامين: «ما أراك إلا استجدت الأم فحسن نسلك، وجاء كاللؤلؤ يشبه بعضه بعضا، صغاره من كباره، وما عليك إلا أن تكون قد تزوجت ابنة قيصر فأولدتها هذين وأخرجتهما هي لك في صيغتها الملوكية من الحسن والأدب والرونق، وما أرى مثلهما يكونان إلا كانا حولهما جلال الملك ووقاره، مما يكون حولهما من نور تلك الأم.

فقال مسلم: وأنت على ذلك غير مصدق إذا قلتُ لك إني لا أحب المرأة الجميلة التي تصف، وليس بي هوى إلا في امرأة دميمة هي بدمامتها أحب النساء إليَّ، وأخفهن على قلبي، وأصلحهن لي، ما أعدل بها ابنة قيصر ولا ابنة كسرى».(٨٦)

وتمضي المقالة على هذا المسار من التوازن الإيجابي فيما بين العنوان والمضمون، وعلى هذا النهج أيضًا تمضي مقالاته: «البلاغة تتنهد»، و«هدية شتم»، و«أمراء للبيع»، و«أبو حنيفة ولكن بغير فقه».(٨٧)

وبعد، فإنه لا يسعني هنا إلا أن أقرر أن المفارقة اللفظية تعد هي الشكل الأبرز والأشهر من أشكال المفارقة عند الرافعي كونها تعتمد على تفعيل العلاقة الذهنية فيما بين المبدع، والمتلقي وتحقيق التناقض بين المعنيين الظاهر، والباطن.

[٢] المفارقة السردية:

ويتم فيها الاعتماد على المجرى السردي، حيث تنبني الأفكار والمعاني بطريقة سردية إلى أن تتم المفارقة فتتغير الأفكار فجأة، وتنبني هذه المفارقة بشكل ملحوظ في جمل الحوار الذي يشكل أداة فاعلة في كتابة الرافعي النثرية؛ إذ يصنع في نثره نوعًا علائقيًّا مميزًا من بين أنماط جمله، وذلك انطلاقًا من كون الجملة الحوارية ليست أحادية البعد، بل تتضمن أكثر من صوت؛ مما يخلق الصراع الذي يعد من مجالات الأدبية كونه يصل بالنص إلى منحى التجريب خاصة عندما تدخله المفارقة.

وبالنظر إلى أداة الحوار كأداة إجرائية وإنتاجية في نثر الرافعي فإنه بوسعنا أن نقول إنها قد احتوت على فضاءات واسعة، واستوعبت معاني متعددة عبر تضمينها للعديد من وجهات النظر: الرأي والرأي الآخر، وبهذا شكلت نصوصًا تحاورية تولدت عبر مظاهر عديدة غلب عليها مظهر التصريح بالفكرة أو المعنى عبر تغليب الرأي/ الصوت الأعلى في النص، وقد تجسد هذا المظهر بوضوح في معظم كتابات الرافعي التي تعتمد الحوار أداة لها كما في مثل مقالته الربيطة التي يقول منها:

«ونظرت إلى تلك المرأة نظرة حزت في قلبي؛ لأنها لا تسألني المدح وكذلك لا تريد مني الذم وبعد أن رضيت أن تسمع لي كأنها تقرأ كلامي في كتاب. وواثقتني على أن تعتبرني مخاطبًا فكرها دون شخصيتها، ومحاورًا فلسفتها دون تاريخها.

قالت: «أحسبك لست كغيرك من الناس».

قلت: «ولا أنا كالملائكة».

قالت: «فتعرف الخطيئة الإنسانية وتقدرها قدرها؟»».

قلت: «وأعوذ بالله منها وأتحاماها».

قالت: «وتعرف ضعف الطبيعة؟».

قلت: «ومعاندتها وصلابتها أيضًا» [٨٨].

ويستمر الحوار على هذا النهج من المفارقة بين جملة «قالت» وجملة «قلت» عبر مقاطع نثرية تتمتع بمفردات شعرية عالية التردد، ولكنها في عزفها ترمي بظلال جدائلها على وتر صاعد عبر هاجس الكتابة/ قلت الذي يحمل لنا أيديولوجية الراوي / المبدع.

وقد لا يحمل الحوار ثمة صراعًا، وهنا يصبح دوره مقتصرًا على إنجاز تداولي في النص وهو ما نراه في مقالته «قلت وقالت» في أوراق ورده.[٨٩]

إن الحوار في نثر الرافعي يعد علامة من علامات الإنجاز اللغوي عبر امتلاك الأخير لحظة التخلق، وإذا كانت المفارقة في وجه من وجوهها هي التي تصنع الحوار فإن نمط الحالة البشرية بوصفها جدلًا ما بين الجبر والاختيار، والحرية والضرورة هي التي تشغل المسافة ما بين الوجود والعدم ومن ثم فإن الحوار هو نص محمل بالإبداع الإلهامي يأخذنا مبدعه من محور إلى آخر عبر «قالت وقلت» في تسلسل بديع يقع تارة ما بين الإيجاز وتارة ما بين الإطناب في مواقع السرد التي تكون معيار إبداعه.

[٣] مفارقة الارتقاء:

من أنواع المفارقات التي تمت ملاحظتها في نثر الرافعي مفارقة الارتقاء التي تعني تطور المفارقة وتجاوزها لعدد العناصر اللغوية المكونة لها، وتعديها عنصر الزمنية لإبراز المغايرة، ومن أمثلة هذا حديثه عن ولد الرجل السجين بقوله: «هي اليوم صورة طفل فهي للحفظ، وغدًا صورة شاب فهي للعلم، وبعد غدٍ صورة رجل فهي للعمل» [٩٠]، لقد نمت المفارقة هنا في اتجاه الزمن فلغت عنصريتها لتنتقل بين الأمس والغد عبر وتر التصاعد الزمني والارتقاء الفني الإجرائي.

وفي موضع آخر من «رسائل الأحزان» نستشهد بمقطوعته التي يقول فيها: «وأرجو أن لا تتطلع في قلمي بنقد أو اعتراض أو تعقيب، بل دعني وما أكتبه كما أكتبه، فإن لكل شيء طرفين، وإن طرفي الجمال هما الحب والبغض ورسائلي هذه ستأتيك بالجمال من

طرفيه...فلقد والله أحببت حتى أبغضت، ولقد والله يضجر العمل السامي إذا أصاب غير موقعه كما يضجر العمل السافل إذا نزل في موضعه!».[٩١]

إن إجراء المفارقة هنا رغم أنها لم تسلم من ضغط المفارقة المعجمية اللفظية فإن مهارة المبدع قد فاعلت بين التراكيب حتى إنها ارتقت بالحب ووصلت به إلى البغض، وضجرت بالعمل الذي لا يصيب موقعه أوهدفه، ووسمته بالدونية.

ومن خلال الرسائل نفسها يطل علينا الرافعي بنموذج آخر لمفارقة الارتقاء بقوله: «أكتب إليك وأنا في حال هي من شدة الوضوح قد صارت في شدة الغموض وأية حال تظنها؟ سيذهب بك الظن إلى الموت، فهو أخفى ما ظهر من أسرار الإنسانية؛ ولكن هناك موتًا لا ينقل من الدنيا إلى الآخرة، بل من نصف الدنيا إلى نصفها الآخر...وهو في أسرار الإنسانية عكس ذلك؛ لأنه أظهر ما خفي، وهو الحب!».[٩٢]

تبرز في هذا المقطع مفارقة الارتقاء بحدتها؛ وذلك لاختلال العلاقات المنطقية بين عناصر الصورة حيث ارتكز الرافعي على تحقيق العلاقة الذهنية ما بين الألفاظ من خلال نموها التصاعدي، فلم يعتمد على العلاقة التشكيلية أو الصورية بل اعتمد على التعارض التركيبي الذي حدا بالمقطع إلى المفارقة وكسر التوقع، وقد خدمت المفارقة هنا مفردات مثل: صارت – سيذهب – ينقل.

لقد منحت المفارقة كظاهرة أسلوبية كتابة الرافعي النثرية ملمحًا ذاتيًا وشعريًا أصيلًا كونها محورًا من محاور المعاني والصور الشعرية من خلال تشابكها مع الظواهر التعبيرية الأخرى مفجرة طاقات إيحائية متتابعة، ومسجلة لوحات فنية بديعة اعتمادًا على حدتها وتوترها؛ كونها رافدًا من روافد التعارض والتناقض من جهة، وعلى نعومتها وانسيابها؛ كونها فاعلية شعرية من جهة أخرى.

التـوليد

«الكتابـةُ لـدى الرافعـي ليسـت شـيئًا يسـيرًا، لابـد فيهـا مـن تأمـل طويل، تأمـل في الفكرة واسـتنباط فيهـا وتوليد حتـى تسـتحيل إلى موضـوع فنـي متشـعب كبـير».

شوقي ضيف

الأدب العربي المعاصر في مصر. ص:٢٤٥

النصُّ الأدبيُّ عملٌ لا يُخلق من العدم، وإنما يمتاحه المبدعُ من طبعه الفطري أولًا، ثم من مكتساباته الفنية منذ مرحلة التنشئة الأدبية مرورًا بهضمه لهذه المرحلة بمختزناتها، وصياغتها ثم عرضها عرضًا فنيًّا يبرز من خلاله مدى قدرته على استخدام أدواته، والأديب المبدع هو من يُلم بالمعنى «فيصنع فيه ما يصنع الحاذق حتى يُغرب في الصنعة، ويدق في العمل، ويبدع في الصياغة»[٩٣]، هذه هي الفكرة المحورية لعملية الإبداع، ولكن تظل هناك وسائل أخرى للرؤية الإبداعية لدى الأديب يستمدها من مكتسبات الواقع الأدبي الذي يعيشه ويتخذها شرعة ومنهاجًا له، ومن هذه المكتسبات تظهر لنا الخاصية الرئيسة في أسلوب الرافعي وهي أداة التوليد الذهني.

لقد عُرف التوليد بأنه استخراج معنى من معنى أو الزيادة فيه زيادة حسنة[٩٤]، كما عُرف بأنه «نقل المعنى إلى موضع أحق من الموضع الذي هو فيه»[٩٥]، ومثلما يتحقق التوليد بنقل المعنى يتحقق أيضًا بالزيادة فيه كما يتحقق أيضًا بجلائه وتوضيحه، وقد

يتحقق أيضًا من توليد الأديب من الفكرة الواحدة أفكارًا متعددة عبر إلباس المعنى الواحد أثوابًا لغوية متنوعة مقتربًا بهذا من منطقة الاشتقاق ولكنه لا يدخلُ فيها.

وقد ظهرت هذه الخاصية في نثر الرافعي كونه يلح على المعنى الواحد أو الفكرة الواحدة بأساليب متعددة، وقد بين لنا هذا المنهج في مقدمته لوحي القلم حينما قال:

«ولا بد من البيان في الطبائع الملهمة ليتسع به التصرف، إذ الحقائق أسمى وأدق من أن تُعرفَ بيقين الحاسة أو تنحصر في إدراكها؛ فلو حدت الحقيقة لما بقيت حقيقة... ولهذا ستبقى كل حقيقة من الحقائق الكبرى، كالإيمان، والجمال، والحب، والخير، والحق- ستبقى محتاجة في كل عصر إلى كتابة جديدة من أذهان جديدة».(٩٦)

ويقربنا الرافعي من خاصية التوليد أكثر عندما يتحدث عن سر النبوغ في الأدب قائلًا: «كلمة التوليد التي لم يفهم منها العلماءُ إلا أخذ معنى من معنى غيره بطريقة من طرق الأخذ...هي الكلمة التي لا يخرج عنها شيء من أسرار النبوغ ولا تجد ما يسد في ذلك مسدها أو يحيط إحاطتها، ولا تظن في لغة من اللغات ما يشبهها في هذه الدلالة واستيعابها كل أسرار المعنى؛ إذ هي بلفظها نص على حياة الكون في الذهن الإنساني، وأنه يتخذه وسيلة لإبداع معانيه، كما يتخذ سر الحياة بطن الأم وسيلة لإبداع موجوداته؛ وأن المعاني تتلاقح فيلد بعضها بعضًا في أسلوب من الحياة، وأن هذه وحدها الطريقة لتطور الفكر وإخراج سلالات المعاني بعضها أجمل من بعض».(٩٧)

إن الرافعي لا يرى العبقرية والنبوغ إلا في التوليد؛ فسر النبوغ في الأدب وفي غيره هو التوليد، ومفتاحه يكمن في «نضج الذهن المهيأ بأدواته العصبية المتجهة إلى المجهول ومعانيه كما تتجه كل آلات المرصد الفلكي إلى السماء وأجرامها، وبذلك العنصر الذهني يزيد النابغة على غيره».(٩٨)

إن التوليد قد دفع الرافعي دفعًا إلى التغلغل في بواطن الأمور ودقائق المعاني، واتجه به إلى معالجتها برؤية عميقة، ومن ذلك قوله عن الشاعر: «والإنسان من يعيش في عمر واحد، ولكن الشاعر يبدو كأنه في أعمار كثيرة من عواطفه، وكأنما ينطوي على نفوس مختلفة يجمع الإنسانية من أطرافها».(٩٩)

وربما يربط الرافعي الأدب بالدين من خلال جهاز التوليد الذي يشبه عنده عمل الوحي، «لكل من ارتاض بصناعة الفكر واستحكمت له عادتها ومرَّ في درجتها حتى بلغ المكانة التي يستشرف منها للإلهام ويتعرض فيها بروحه وبصيرته لنبضات الوحي وانكشافات الغيب».(١٠٠)

وقد يُطلق البعض على خاصية التوليد اسم (الهندسة الذهنية)، أي التي تعني بوضع اللمسات الإضافية على الزخارف في البناء الأدبي الذي يصنعه، وبهذا يكون التوليد «خاصية جمالية تشبه الفسيفساء في الطراز العربي من الأبنية».(١٠١)

إن هذه الخاصية تعد سمة عامة من سمات مدرسة البيان، تعبر عن ذهن متوقد وخيال خصب، ورؤية عميقة من الممكن أن يتجاوز بها الحس إلى الشعور المادي ثم المعنوي من خلال القدرة التعبيرية على الوصف القائم على الاستقصاء والتتبع.

لقد تخطى الرافعي من خلال هذه الظاهرة الجانب الحسي إلى القوى الباطنية عبر امتلاكه لنواصي اللغة، وانتخابه للمعاني، وتوليده لها، فنراه في مقالته «في اللهب ولا تحترق» يوظف هذه الظاهرة حينما يقول في مفتتحها:

«أفي الممكن هذا؟

لعوب حسنة الدل، مفاكهة مداعبة، تحيي ليلها راقصة مغنية، حتى إذا اعتدل الليل ليمضي، وانتبه الفجر، ليقبل-انكفأت إلى دارها فنضت وشيها، وخرجت من زينتها، وخلعت روحًا ولبست روحًا، وقالت: اللهم إليك، ولبيك اللهم لبيك! ثم ذهبت فتوضأت، وأفاضت النور عليها، وقامت بين يدي ربها تصلي...!»

ثم يأخذ الرافعي في وصفها قائلًا:

«هي حسناء فاتنة، لو سطع نور القمر من شيء في الأرض لسطع من وجهها، وما تراها في يوم إلا ظهرت لك أحسن مما كانت؛ حتى لتظن أن الشمس تزيد وجهها في كل نهار شُعاعةً ساحرة، وأن كل فجر يترك لها في الصبح بريقًا ونضرة من قطرات الندى... ويستمر الرافعـــي في توليده للمعاني ووصفه لهذه الحسناء حتى نهاية مقالته»(١٠٢).

أيضًا نجد مثل هذا التوليد في مقالته «عروس تزف إلى قبرها» حينما يصف في هذه المقالة زوج ولده سامي التي ماتت وهي في مقتبل العمر، حيث يقول عنها:

«كان عمرها طاقة أزهار تسمى أيامًا.

كان عمرها طاقة أزهار ينتسق فيه اليوم بعد اليوم كما تنبت الورقة الناعمة في الزهرة إلى ورقة ناعمة مثلها...

إلى أن يقول:

ثم استقبلت خالق الرحمة في الآباء والأمهات! وفي مثل إشارة وداعٍ من مسافرٍ انبعث به القطار، ألقت إليهم تحية من ابتسامتها وأسلمت الروح!»(١٠٣).

وهذه الخاصية تكثر في كتابه «السحاب الأحمر» فنراه مثلًا يصف الحب وأهميته قائلًا: «فهذا الحب ليس حقيقة واحدة عجيبة، بل هو أربع حقائق داخل بعضها بعضًا، فلا يتميز لون منها من لون منها، وما حقيقة الحب الصحيح إلا امتزاج نفسين بكل ما فيهما من الحقائق، حتى قال بعضهم: لا يصلح الحب بين اثنين إلا إذا أمكن لأحدهما أن يقول للآخر: يا أنا».(١٠٤)

ومن اليسير هنا أن ندرك أن هذه الخاصية إنما تأتي عنده نتيجة عوامل عدة منها حضور العقل، وحدة الذهن، ومنطقه القائم على تناول القضايا الفلسفية وغيرها محللًا إياها ما أمكن، غير أنها قد تكون مظهرًا من مظاهر الخصوبة العقلية نتيجة لاستقصاء الفكرة والتجديد في الصياغة.

ولو انطلقنا من هذه الأخيرة نجد أن الرافعي يرتكز على التوليد في بعض الأحيان، كونه يوسع من الأفق الدلالي للكلمات ليمنح فضاءها امتدادًا فسيحًا يزيد من شعريتها، فعندما يتحدث مثلًا إلى نفسه عبر رسالة يبعثها إليها يقول:

«أكتبها لنفسي، ومتى تنفس غد هذا اليوم النحاسي من فجره الذهبي وأخذت تنسلي هموم يوم في يوم آخر، وضربت موجة من الزمن موجة أخرى فهزمتها إلى الساحل الذي تموت فيه الأمواج ساحل النسيان المحيط ببحر الحوادث، لتتكسر عليه أمواجها

العاتية ضربة ضربة، ثم تنسحق وتتلاشى- فحينئذ أقرأ في رسالتي هذه تاريخ الألم الذي بلغ مني الغيظ ودك أطوادًا شامخة من الصبر كنت ألوذ بها في رمضاء الحب، حتى عادت ظلالها كظلال الحصى لا تفيء إليها النملة».(١٠٥)

ويعد الإكثار من الفروض إحدى أهم سمات الرافعي الكاتب لما عُرف عنه من قدرة على التوليد الذهني والميل إلى الاستقصاء، ومن أمثلة هذا سلسلة فروضه المتتابعة في رائعته «الصغيران»، فعندما يتحدث عن دافع الطفلة إلى إسناد منكب أخيها إلى صدرها يأخذ في عرض مجموعة من الفروض كلها تجسد - في تقديري- حرصها على أخيها منتهيًا إلى فرض ختامي يصور فيه الرافعي بمهارة بحث هذه الطفلة عن الأمان الذي يتمثل في رجولة أخيها الصغيرة. يقول: «وقد أسندت منكبه إلى صدرها وهي تمشي، فلا أدري إن كان ذلك لتحمل عنه بعض تعبه فلا يتساقط، أو ليكون بها أكبر من جسمه الضئيل فلا يخاف، أو لأنها حين لم تستطع أن تُفهمه ما في قلبها بلغة اللسان أفاضته على جسمه بلغة اللمس، أو لا هذا ولا ذاك، إنما هي تستمد من رجولته الصغيرة حماية لأنوثتها بوحي الطبيعة التي رسخت فيها»(١٠٦).

إن التوليد - كما يقول الدكتور عبد السلام المسدي - في اختيار ألفاظ اللغة أو توزيعها أو تحويل علاقة بعضها ببعض كما في الجهاز... هو الذي يسمح بأن نستخرج من النمط التعبيري المتواضع عليه صورة جديدة إما بخرق المألوف وإما باللجوء إلى ما ندر من الصيغ(١٠٧)، ومن كلا المظهرين يتميز الخطاب الأدبي، فأدبية الخطاب تتحدد - في جزء كبير منها - بمدى قربه من تأرجح اللغة بين المعيارية الوضعية، والاستعمال الأدائي المميز للأديب (البصمة الأسلوبية).

إن مفهوم الرافعي عن التوليد لا يبعد كثيرًا في تقديري عن فكرة الإنتاجية الأدبية، من حيث «إن إنتاج الأديب يمثل بنية كلية متكاملة ومتكونة من بنى جزئية قائمة في كل عمل إبداعي على حدة، ومتضامنة مع بعضها لتخرج لنا هذه البنية الكلية المعبرة عن رؤية العالم عند هذا الأديب الذي يمثل وعيًا لطبقته أو لمجتمعه»(١٠٨)، ومن ثم فإن هذا الجهاز يسهم في إنتاج هذه البنى.

ولو نظرنا إلى مقالة أديبنا «يا شباب العرب» نجدها خير مثال للمهاد النظري السابق، متمثلة في توليده لمعانٍ جديدة من خلال ندائه لشباب العرب:

«يا شباب العرب: كانت حكمة العرب التي يعملون عليها: اطلب الموت توهب لك الحياة».

والنفس إذا لم تخش الموت كانت غريزة الكفاح أول غرائزها تعمل.

وللكفاح غريزة تجعل الحياة كلها نصرًا، إذ لا تكون الفكرة معها إلا فكرة مقاتلة...

***

يا شباب العرب! إن كلمة (حقي) لا تحيا في السياسة إلا إذا وضع قائلها حياته فيها.

فالقوة القوة يا شباب! القوة التي تقتل أول ما تقتل فكرة الترف والتخنث.

القوة الفاضلة المتسامية التي تضع للأنصار في كلمة (نعم) معنى نعم.

القوة الصارمة النفاذة التي تضع للأعداء في كلمة (لا) معنى لا.

يا شباب العرب، اجعلوا رسالتكم: «إما أن يحيا الشرق عزيزًا، وإما أن تموتوا».[١٠٩]

ولا يتوقف الأمر حول فكرة الإنتاجية الأدبية لديه عند هذه المقالة بل إنها قطرة من بحر، حيث نرى أن هذه الخاصية كانت سببًا مهمًّا في إنشاء سلسلة المقالات المتتابعة لديه، حيث كان الرافعي لا يتناول أي موضوع إلا ويستغرق جميع جوانبه ويستوفيه من كل أنحائه كما في سلاسل مقالاته: «الطائشة[١١٠]، والمشكلة[١١١]، والجمال البائس[١١٢]، والانتحار[١١٣]، والمجنون[١١٤]، وصعاليك الصحافة[١١٥]، والعجوزان[١١٦]، والقلب المسكين[١١٧]...، وغيرها.

ومن كل هذه المقالات وغيرها تبرز لنا القدرة التوليدية الفعالة التي يمتلكها الرافعي، والتي تعود في بعض الأحيان إلى اتساع الدلالات المصاحبة للاستخدام اللغوي للألفاظ لديه، ولعل من أبرز ظواهر هذا التعدد صعود تيمة الغموض الناتج عن هذا التعدد، كما يقف على الطرف الآخر من هذا تقاطع المستوى اللغوي للنص مع

التعدد الدلالي؛ مما يتيح لهذا المستوى صعود تيمة التجلي بما يجعل اللغة في هذه الحالة تتمتع بالصفاء والشفافية، وفي كلتا الحالتين هي مشحونة بالتفجر والحمولة الشعرية الناتجة عن إضافتها لملامح جديدة للتجربة الإبداعية، وربما يدفع الرافعي إلى هذين الاتجاهين حبه لتوازن العبارة ورونقها عبر وجوه عديدة يأتي على رأسها تعزيز كفاءة اللغة؛ كي تكون قادرة على استحداث دلالات جديدة.

وقد يكون نهج الرافعي التوليدي نابعًا من تصوره حاجة اللغة العربية إلى تقوية معجمها، وأنه يمر بأزمة ويحتاج إلى التحديث والمعاصرة عن طريق تيار التوليد الذي يستمد مقوماته من قوانين اللسانيات العامة.

ولي أن أقول هنا إن تقنية التوليد قد أسهمت في تأكيد المفهوم الانحرافي في اللغة الأدبية عند الرافعي من خلال بسط الأفكار والمعاني على امتداد واسع من الأداء اللغوي، ومع هذا الامتداد حتمًا سيأتي الانحراف.

وأخيرًا، فإن من مظاهر التوليد عند الرافعي تضمين الشعر الموزون في الكتابة النثرية، وهي طريقةٌ قديمةٌ اعتبرها القدماء خاصة أسلوبية متميزة بتعبيرهم عنها بأنها « تكتمل بها بلاغة الكاتب»[١١٨]،وكذا انطلاقًا من إيمان الرافعي بأن للنص غاية ووظيفة يرمي إليهما، ولكنه في سبيل إبراز هذه الغاية وإضفاء طابع جمالي عليها يستعين ببعض الطرق التي منها إدراج النص الشعري في دوائر النثر الفني وذلك لأمور عديدة منها توليد المعاني، فنراه مثلًا في «الشرق المريض» يفتتحه بأبيات شعرية عديدة ينتهي منها بقوله: (بحر البسيط).

يا بانيًا بقلوب الناس يجعلها
قصر الحياة، تبصَّر أيها الباني
أسس على الحب، لا تلق القلوب سدى
وضع لكل فؤاد شكله الثاني
فلست تبني سوى دار إذا خربت
أركانها خربت من كل عمرانِ

دار السـعادة دار الحـب دار مُنَـى الــ

أحـبـاب دار الـغـرام الخـالـد الهـاني

ثم يُكمل بقوله:

«آه يا قمري الحبيب، بل يا حبيبي القمر، إن الحب لا يخلق إلا الحب، ولكن جمالها الرائع يصور لي مقابح الناس ومعايبهم كأن عيني منذ صار فيها شيء من نور ذلك الجمال الساطع صار فيها شيء من نور الألوهية الذي يخرج منه كل ليلة فجر جديد ولا يفنى. .».(١١٩)

وبعـد، فقد حقق الرافعي من خلال هذا التيار نجاحات عديدة عبر اختراقه للعديد من المسائل الفكرية والفلسفية الصعبة المنال التي لا يستطيع أقرانه الخوض فيها إلا باستخدام أدوات هذا التيار، التي من أهمها حضور العقل وحدة الذهن إلا أنه رغم هذه فقد جر هذا التيار على أديبنا الكثير من النقد؛ على اعتبار أن من يعتمدونه في الكتابة يجورون على الخيال لحساب القريحة وحدة الذهن إلا أن ما لاحظناه على صناعة الكتابة عند الرافعي أنها إنما تستمد مادتها من عمل القريحة والخيال معًا، فمعانيه تأتي عن طريق التوليد فلا يأخذ في الكتابة حتى تتناسخ معانيه، أما صوره فإنها تتشقق عن طريق الخيال؛ ومن ثم فإنه يجمع بين غرضين رئيسين في إبداعه الدقة في الأداء عن طريق التوليد، والجمال في التصوير عن طريق الخيال، وهذه معادلة صعبة لا يقدر عليها إلا المجيدون من الأدباء.

هوامش الفصل الرابع

(١) وحي القلم: ٣/ ٢٥١.

(٢) يراجع السابق: ٣/ ٢١٨.

(٣) الرسالة: عبد الوهاب عزام العدد (١٨٦) ٢٥ يناير ١٩٣٧م. ص:٨٥، ويراجع: الهلال: سبتمبر ١٩٧٣م «عددًا خاصًا عن أصحاب الأساليب».

(٤) وحي الرسالة: المجلد الأول. ص: ٤٣٩.

(٥) صور البديع: أنور الجندي، دار الفكر العربي ١٩٣٧. من ص:٨٠: ٢٢٢.

(٦) شفرات النص: صلاح فضل، دار الفكر، القاهرة ١٩٩٥. ص: ٩٣.

(٧) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة. ص: ٢٤٢.

(٨) تأويل مشكل القرآن: ابن قتيبة. تحقيق: السيد صقر، القاهرة ١٩٤٥م. ص: ٢٣٥: ٢٣٨، ويراجع: ظواهر قرآنية: البدراوي زهران. دار المعارف ١٩٨٨م. ص: ٤١.

(٩) الصناعتين: أبو هلال العسكري، ص: ٢١٣، ويراجع: البحث البلاغي: شفيع السيد. دار الفكر العربي ١٩٨٧م. ص: ١٧١.

(١٠) العمدة: ابن رشيق القيرواني. ٢/ ٧٣: ٧٥.

(١١) Princeton encyclopedia of poetry and poetics, Enlarged, Macmillan press Ltd. London 1975, p. 699.

(١٢) المثل الثائر: ابن الأثير: ٣/ ٣.

(١٣) ينظر: موسيقى الشعر العربي. ص: ١٠٨.

Eqen Raskin, Architetarally speaking. N.Y. 1986 p.64-

(١٤) مبادئ النقد الأدبي. ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي. مطبعة مصر ١٩٦١م. ص: ١٨٨.

(١٥) قضايا الشعر المعاصر. ص: ٢٦٣، وما بعدها.

(١٦) نقلًا عن: علم الأسلوب مبادئه وإجراءاته: صلاح فضل. الهيئة المصرية العامة للكتاب. ط ٢، ١٩٨٥م. ص: ٢٧.

(١٧) وحي القلم: ١/ ٣٠٨.

(١٨) وحي القلم: ٢/ ٧١.

(١٩) وحي القلم: ٣/ ٢٤٣.

(٢٠) السابق: ١/ ٣٠١. وللمزيد يراجع: المساكين: ١١٨، والسحاب الأحمر: ٣٠، ووحي القلم: ١/ ٥٢، ٢/ ١٥٧، ٣١٣، ٤١٥.

(٢١) وحي القلم: ١/ ٢٨٢: ٢٨٧.

(٢٢) السابق: ١/ ٥٢.

(٢٣) وحي القلم: ١/ ٣٩، وما بعدها. وللمزيد ينظر: أوراق الورد: ٢٢٤، ٢٢٥، والسحاب الأحمر: ٩١، ٩٢، حديث القمر: ١٢٢، ١٢٤، والمساكين ١٢١، ١٣٨، ووحي القلم: ١/ ١٠٨، ٢/ ٧٩: ٨٦، ١٠٠، ٢٢٦: ٢٢٩.

(٢٤) وحي القلم: ٣/ ٥٧: ٧٤.

(٢٥) السابق: نفسه/ ٢٨٨: ٣١٥، وينظر: مقالاته القلب المسكين ٣/ ١٠٠: ١٥١، صعاليك الصحافة: ٣/ ١٨٢: ٢٠٤.

(٢٦) يراجع: العمدة: ابن رشيق القيرواني: ٢/ ٧٥.

(٢٧) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة. ص: ٢٨٠ بتصرف.

(٢٨) أوراق الورد. من ص: ٢٠٤: ٢٠٦.

(٢٩) رسائل الأحزان. ص: ١٥٣.

(٣٠) أوراق الورد: ١٢٨.

(٣١) للمزيد من النماذج يراجع: أوراق الورد. ص: ٧٥، ٧٦، ١٥١، ١٦١، ١٨١، ٢٠٥، ٢٣٥، والسحاب الأحمر.ص:٣٩،١٢١، والمساكين.ص: ٧٢، ووحي القلم: ١/ ١٣٩، ١٤٠، ٢/ ١٥٥.

(٣٢) وحي القلم: ١/ ١٨٠: ١٩٧، ويراجع مقالته: «س.ا.ع» السابق:١/ ٢٢٢: ٢٢٩، ومقالته: «احذري» السابق: ٢٨٢: ٢٨٧، ومقالته: «الله أكبر» السابق: ٣٣٤: ٣٤٠.

(٣٣) إستراتيجية التناص: محمد مفتاح. المركز الثقافي العربي. المغرب ١٩٨٦م. ص: ١٢١.

(٣٤) دروس في البلاغة «نحو رؤية جديدة»:الأزهر الزناد.المركزالثقافي.بيروت١٩٩٢م.ص: ١٦٦.

(*) هي تعدد الأصوات الداخلة في بناء النص، وتتسم بتفاعل عدة أصوات من الوعي أو الرؤى الكلية، بشرط ألا تتوحد هذه الأصوات أو يتفوق أحدها على الآخر.

(٣٥) علم النص: جوليا كريستيفا. ترجمة: فريد الزاهي. توبقال. المغرب ١٩٩١م. ص: ٢١.

(٣٦) لذة النص: رولان بارت.تر.منذر عياشي. مركزالإنماء الحضاري.حلب١٩٩٢م.ص:٢٩.

(٣٧) مقدمة رسائل الأحزان: محمد علي سلامة. ص: ٨.

(٣٨) التناص وإشاريات العمل الأدبي:صبري حافظ، مجلة ألف.القاهرة ١٩٨٤م. ص: ٢٣.

(٣٩) أثر القرآن في تطور النقد العربي:محمد زغلول سلام، مكتبة الشباب ١٩٨٢م.ص: ٢٧.

(٤٠) المساكين. ص:٩٠.

(٤١) وحي القلم: ٣/ ٢٩، وينظر أيضًا: أوراق الورد. ص: ٢٠٩.

(٤٢) وحي القلم: ١/ ٢٥٨. والآية الكريمة من سورة الحديد: (١٦).

(٤٣) وحي القلم: ٢/ ١١٢. والآية الكريمة من سورة الكهف: (٢٨).

(٤٤) أوراق الورد. ص: ٢٠٩.

(٤٥) وحي القلم: ٢/ ١٣.

(٤٦) السابق: ٢/ ٢٥.

(٤٧) السابق: ٢/ ٤٦.

(٤٨) السحاب الأحمر. ص: ٦٥.

(٤٩) رسائل الأحزان. ص: ٨٩.

(٥٠) أوراق الورد. ص: ٣١،٣٢.

(٥١) شفرات النص. ص: ٣٤.

(٥٢) وحي القلم: ٢/ ٨، ٩.

(٥٣) لسان العرب. ابن منظور. مادة: غمض.

(٥٤) الموازنة بين أبي تمام والبحتري. تح. محمد محيي الدين. بيروت. ص: ١١.

(٥٥) دلائل الإعجاز. ص: ٢٠٢.

(٥٦) حياة الرافعي. ص: ٩٧.

(٥٧) من رسائل الرافعي. ص: ٢٥٥.

(٥٨) السحاب الأحمر. ص: ٢٥.

(٥٩) السابق. ص: ٣٠، ٣١.

(٦٠) يراجع: الشعر والتأمل - روستريفور هاملتون. ترجمة. مصطفى بدوي. المؤسسة العامة للتأليف والنشر ١٩٦٣م. ص: ٤٥.

(٦١) السابق. ١/ ٣٠.

(٦٢) وحي القلم. ٣/ ٢٤٠، ٢٤٥.

(٦٣) السابق. نفسه/ ٣٦٠.

(٦٤) حديث الأربعاء. دار المعارف. ط(١٢). ص: ١٢٤ (كان العميد بداية قد نشر هذا الحوار من نقده للرافعي في الجزء الثاني من حديث الأربعاء وهو الجزء المخصص لمناقشة الشعراء الأمويين والعباسيين وهو بهذا يلحق الرافعي بهم ذراية له، ولكنه عدل عن هذا بعد ذلك وألحقه بالجزء الثالث وهو المخصص لمحاورة أدباء العصر الحديث).

(٦٥) السحاب الأحمر. ص: ٦٥، وينظر نموذجًا آخر في المرجع السابق. ص: ٥٣.

(٦٦) أوراق الورد. ص: ٢٠٣، وينظر نموذجًا آخر في حديث القمر. ص: ٨٣.

(٦٧) السحاب الأحمر. ص: ٥٣.

(٦٨) دراسة في أدب الرافعي. ص: ١٠٥.

(٦٩) وحي الرسالة. الجزء الثاني. ص:١١٢.

(٧٠) البلاغ. ١٣ مايو ١٩٣٧م. ص: ١٥.

(٧١) حياة الرافعي. ص: ٢٢٥.

(٧٢) من رسائل الرافعي. ص: ٦٢.

(٧٣) وحي القلم. ٣/ ١٧.

(٧٤) زمن الشعر. أدونيس. دار الآداب. بيروت ١٩٨٦م. ص: ١٦٤.

(٧٥) معجم مصطلحات الأدب. مجدي وهبة. مكتبة لبنان ١٩٧٤م. ص: ٣٨١.

(٧٦) النقد والحداثة. دار الطليعة. بيروت ١٩٨٣م. ص: ٤١.

(٧٧) مبادئ النقد الأدبي.ريتشاردز. تر:محمد مصطفى بدوي.المؤسسة المصرية العامة.ص: ٩٨.

(٧٨) المفارقة وصفاتها.ترجمة:عبد الواحد لؤلؤة.المؤسسة العربية ط(١)١٩٩٣م. ص: ٤٦، ٥٢.

(٧٩) أوراق الورد. ص: ١٢١، وينظر أيضًا: وحي القلم. ٢/ ٥٣.

(٨٠) رسائل الأحزان. ص: ١٢٨.

(٨١) في الشعرية العربية.كمال أبو ديب.مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت ١٩٨٧م. ص:٤٢.

(٨٢) الشعرية العربية. أدونيس. دار الآداب. بيروت ١٩٨٥م. ص:١٢٢.

(٨٣) وحي القلم: ٢/ ٢٣١، ويراجع أوراق الورد: ١٠٣، ورسائل الأحزان: ١٣٣، ١٥٩.

(٨٤) حديث القمر: ٧٩.

(٨٥) وحي القلم: ٢/ ٢٩١.

(*) يرتضخ:يقال: هو يرتضخ لكنة أعجمية:لم يخل من شيء منها، أو يخلط الكلام العربي بغيره.

(٨٦) وحي القلم: ١/ ١٧٠: ١٧٩.

(٨٧) يراجع:أوراق الورد.ص ٥٩، والسابق.ص: ١٨٢، وحي القلم. ٣/ ٥٠،والسابق نفسه / ٢٠٥.

(٨٨) السحاب الأحمر. ص: ٦٤، وما بعدها.

(٨٩) يراجع: أوراق الورد. ص: ٢٤٠: ٢٤٩.

(٩٠) السحاب الأحمر. ص: ٤٧.

(٩١) رسائل الأحزان. ص: ٢٨.

(٩٢) السابق. ص: ١٥٩.

(٩٣) دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني. ص: ٢٦٨، ٢٦٩.

(٩٤) العمدة: ابن رشيق القيرواني: ١/ ٧٧٧.

(٩٥) منهاج البلغاء وسراج الأدباء: حازم القرطاجني. ص: ١٩٢.

(٩٦) وحي القلم: ١/ ٢٦، ٢٧.

(٩٧) السابق: ٣/ ٢٣٠.

(٩٨) السابق: ٣/ ٢٣١.

(٩٩) السابق: ٢٢٩.

(١٠٠) السابق: ٣/ ٢٢٩.

(١٠١) مدرسة البيان في النثر الحديث. ص: ٣٠٠.

(١٠٢) وحي القلم: ١/ ٣٤١: ٣٤٦.

(١٠٣) السابق: ٢/ ١٤٦: ١٥٠.

(١٠٤) السحاب الأحمر. ص: ٢٤، ٢٥.

(١٠٥) أوراق الورد. ص: ٦٥.

(١٠٦) السحاب الأحمر. ص: ٨٩.

(١٠٧) النقد والحداثة: عبد السلام المسدي. ص: ٤١.

(١٠٨) الشخصية الدينية في إبداع نجيب محفوظ القصصي: محمد علي سلامة.الهيئة المصرية العامة للكتاب. ٢٠٠٩م. ص: ٣٥، ١٧٣.

(١٠٩) وحي القلم: ٢/ ٢٢٦: ٢٢٩.

(١١٠) وحي القلم: ١/ ١٨٠: ١٨٩.

(١١١) السابق: ١/ ٣٤٧: ٣٧٠.

(١١٢) السابق: ١/ ٢٨٨: ٣١٦.

(١١٣) السابق: ٢/ ٨٧: ١٤١.

(١١٤) السابق: ٢/ ٣١٢: ٣٦٤.

(١١٥) السابق: ٣/ ١٨٢: ٢٠٤.

(١١٦) السابق: ٣/ ٥٧: ٨١.

(١١٧) السابق: ٣/ ١٠٠: ١٥١.

(١١٨) أدب الكاتب: ابن قتيبة.تحقيق محمد محيي الدين.القاهرة.ص:١١، وينظر: الرسالة العذراء: ابن المدبر(ضمن جمهرة رسائل العرب) جمع: أحمد زكي صفوت، القاهرة ١٩٣٧م ٤/ ٢٠١.

(١١٩) حديث القمر. ص: ١١٣.

الخـاتمة

عرضت هذه الدراسة شعرية الكتابة النثرية عند مصطفى صادق الرافعي، وقد جاز إنجازها في صورتها هذه محققةً توجهًا نحو الاهتمام بإبراز عناصر الشعرية أو الأدبية في نثر الرافعي الإبداعي، ومعالجتها من خلال عدة مستويات نقدية، ولكن كان لزامًا علينا أن نسبقها بعرض لرؤية الرافعي الأدبية ونظراته التي انطلق منها في إبداعه، وما ارتسمه من خلال تلك الرؤى والنظرات من طابع سعى فيه إلى ربط الإبداع بالجانبين الديني، والجمالي في الفن عبر ظاهرة اللغة التي كانت الأداة الأكثر مرونة في يده، حيث كانت شعريته طاقة كامنة فيها؛ إذ إنه استطاع أن يشكلها كما يحلو له منتجًا من خلالها عبر أثير الخيال الصورة، والتي كانت تحمل طابعه البياني الخاص، وما بين اللغة والصورة برزت لديه بعض الظواهر الأسلوبية التي عبرت بإبداعه النثري إلى بر الشعرية محققة توازنًا ملموسًا من خلال ما أفرزته هذه الظواهر من نتائجَ تتفق إلى حد ملحوظ وما أثبتته قوانين الدرس النقدي الحديث واتجاهاته عن نظرية الشعرية من بيانات.

هذا، وقد وضح لنا من خلال دراستنا لموضوعنا (شعرية الكتابة النثرية عند مصطفى صادق الرافعي) جملةً من النتائج العلمية والملاحظات النقدية لعل أبرزها ما يلي:

١ - يعد الرافعي صاحب أول دعوة تاريخية حديثة للاعتراض على تقليدية الشعر العربي؛ إذ كانت دعوته تلك سنة ١٩١٠م أي قبل أية دعوة من دعوات تحرير الشعر العربي الحديث، ولعل أهم ما يميزها هو أنها لم تكن دعوة نظرية فحسب قدر ما مزجت بين التنظير، والإبداع وإن كانت الممارسة التطبيقية أكثر كثافةً وتأثيرًا فيها.

٢ - إن جوهر الشعر عند الرافعي ليس في العروض والأوزان، بل يكمن في الأحاسيس والمعاني والأخيلة والصور والأفكار إذا كانت سامية أو محرضة على السمو فنيًّا.

٣ - إن كتابات الرافعي النثرية ساعدت على التغيير والتحديث، ومهدت للثورة الشعرية الحديثة ، وقد كان دخوله إلى دائرة الكتابة النثرية من باب نشدان الحرية في الإبداع والتجديد لا من باب العجز عن النظم وهو مدخل رائد من رواده.

٤ - الدين - الأخلاق - الحب - الجمال - الحرية قيمٌ جعلها الرافعي محاور للحركة والفكر في إبداعه بوجه عام وفي نثره الشعري بشكل خاص وقد تغلغلت هذه القيم في نسيج شخصيته وفي جميع ما كتبه من نثر إبداعي.

٥ - الاتجاه إلى المجهول واختراق الأدب عوالم الغيب عنصران مهمان من عناصر رؤية الرافعي الشعرية كما يشهدان له بالسبق في بناء نظرية الحداثة الأدبية.

٦ - علق الرافعي أهمية كبرى على عنصر التلقي في الأدب حينما أولى دور المتلقي عناية خاصة في العملية الأدبية والنقدية، ويحق لنا أن نعتبره جزءًا رئيسًا من دلالة الخطاب الأدبي والنقدي لديه عبر محور التوحد والانسجام ما بين لغته ومضامينه الفكرية، حيث يخرج المضمون من رحم لغته موحيًا ومعبرًا وموائمًا بين حواس الرافعي وصوره وما بين غمزات المتلقي وبحبوحة فكره.

٧ - تعددت حقول الكتابة الرافعية، ولكن ظل الانطلاق من الذات العاشقة إلى عوالم الكون بأشيائه ومفارقاته يسيطر على كتاباته، موهمًا متلقيه في كثير من الأحيان أنه إنما يبدع في إطار واحد منها وهو ما أضفى تيمة الغموض على نثره.

٨ - كانت رؤية الرافعي الشعرية أقرب إلى الأيديولوجيا لأنها أشبه بأن تكون مواقف ومبادئ في الحياة والفكر معًا، وقبل هذا وذاك بالعقيدة التي يدين بها والتي كانت البطانة أو الرقيب الذي ينظم فواعله الإبداعية فظهرت مدياتها في تضاعيف خطابه الأدبي.

٩ - تحطيم الحواجز بين الفلسفة والشعر مبدأ محوري في رؤية الرافعي الشعرية ومحور ركيز في نثره الفني، إذ رأيناه يمزج بين الفلسفة المعرفية والأدب العالي الرفيع، ومن ثم فإن هناك ارتباطًا نوعيًّا ما بين شعرية نصه، ونوازعه الفكرية والفلسفية التي ينبني عليها.

١٠ - إن أفكار الرافعي الأدبية كانت أكثر تقدمية من أفكار بعض الذين كانوا يرمونه في حياته بالرجعية، ومن أهم الموضوعات المحدثة في نثره دعوته إلى الحب والجمال، كما أنه كان أكثر سماحةً وأوسع صدرًا بقبول فكرة التجديد من أكثر معاصريه.

١١ - الشعر عند الرافعي نشاطٌ تخيليٌّ له طبيعته التي تتجلى عن طريق الإلحاح على عنصر المخيلة باعتباره المكون الأوليّ للصورة والمسهم الرئيس في إنتاجها.

١٢- التشبع بإنتاج القدماء أحد ثوابت الخطاب الأدبي الرافعي، وقد اتخذه مرجعية معرفية للتزود بأدوات الفن عبر تكثيف المعجم اللغوي من ناحية، والتمسك بأركان التراث من ناحية أخرى؛ إذ إنه لم يسقط البنية التراثية من حساباته بل على النقيض شكلت هذه البنية أعمدة بنى عليها إبداعه وقاوم عن طريقها التيارات التغريبية الوافدة التي حاولت زلزلة البناء الثقافي للمجتمع آنذاك - ولا تزال -.

١٣- الكتابة عند الرافعي لم تكن زخرفة لغوية -كما ادعى بعض المتشددين على أدبه- بل كانت ألفاظه تسعى سعيًا حثيثًا نحو أداء معانيها فيما يتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته مندمجة عن طريق الخيال في صور بديعة وضعته في عداد المصورين العظماء في أدبنا الحديث.

١٤- إن فعل الكتابة عند الرافعي إنما هو فعل (أنطولوجي) يمثل نوعًا من اكتشاف الذات والعالم من خلال اللغة، حيث العناية باختيار الألفاظ والتدقيق في انتخابها، فقد كان مدار الأمر في إنتاج شعريته قائمٌ على ملاءمة الألفاظ لمواقعها ومدى انسجامها مع السياق.

١٥- أدخل الرافعي في الكتابة النثرية أبوابًا جديدة كانت مختصة من قبله بالنظم الشعري قاصرة عليه مثل باب الرثاء فكانت مراثيه الرائعة فتحًا جديدًا في الكتابة الشعرية.

١٦- استعان الرافعي بالصورة الكلية للتعبير عن أفكاره وأحاسيسه التي يريد الإفصاح عنها فغدت صوره الكلية في معظمها لوحات مشهدية بالغة الثراء من خلال تماسها مع التجارب والأفكار والتي دفعته دفعًا إلى الإفراط في التعبير عنها من خلال لوحات وصور موسوعية متشعبة نمت بالتراكم والتركيب لا بالاختراق والتناهي، وقد ساعده على التعبير عنها أداؤه اللغوي الغزير.

١٧- التقرير والوصف مكونان رئيسان من مكونات الصورة الكلية الرافعية، وقد استعان بهما في رسم صوره المشهدية.

١٨- تفاوتت فنون البيان في رسم الصورة الفنية الرافعية فما أبرزه المجاز، غير ما رسمه التشبيه، وما رسمه التشبيه غير ما أبدعته الاستعارة...إلا أن هذه الفنون

قد تكاملت فيما بينها في عامل واحد وهو تسابقها من أجل الوصول بأبلغيتها إلى مرمى التصوير والانتقال بالنص إلى إحراز هدف الشعرية.

١٩- في إطار التصوير البياني سيطرت تقنية التشبيه - وخاصة أداتي الكاف وكأن _على الصورة الفنية الرافعية وهذا أمر ظاهر في معظم سياقاته التعبيرية.

٢٠- يعد التكرار إحدى خصائص أسلوب الرافعي الأدبية المهمة تأسيسًا على كثافة تردده، وتنوع مظاهره.

٢١- أسهم التناص في إضفاء قيمة جمالية على الأسلوب الرافعي، وقد اتسع مجال استخدامه لديه حتى صار أحد أهم الركائز الأسلوبية التي اعتمد عليها في صياغته الأدبية.

٢٢- الغموض سمةٌ أسلوبيةٌ في كتابات الرافعي النثرية، ومن أبرز علله لديه غلبة المعاني والأفكار وازدحامها في ذهنه، وتداخل الذاتي والموضوعي في كتاباته.

٢٣- اتكأ الرافعي في نثره الشعري على عنصر المفارقة لإضفاء أبهة وبهجة على الكلام، وكذا لتغذية الرابطة بين اللفظ والمعنى وتأكيد الكلام وزيادته وضوحًا.

٢٤- التوليد أحد اتجاهات الرافعي الرئيسة في الإبداع والتأليف والكتابة، وقد ساعده هذا الجهاز على التعبير عن الفكرة الواحدة أو المعنى الواحد بأساليب متعددة كما أعطاه الحرية في استخدام مفردات اللغة بكل عناصرها.

إن قناعتنا الأخيرة هنا والتي يمكن أن تندرج تحت نتائج هذه الدراسة هي أن دراستنا هذه لا تمثل أو لا ينبغي أن تمثل مشروعًا نهائيًا ناجزًا عن شعرية الكتابة عند الرافعي حيث إنها لم تستجل بخطوطها المنهجية هذه كل مستوياتها؛ ولذا نأمل اهتمام الباحثين والدارسين لاستكمال دراسة نظرية الشعرية عند الرافعي، كما نرجو في نهاية الدراسة أن نكون قد وفقنا في معالـجة موضوعنا هذا خدمة لتراث الرافعي من جهة، والنقد الأدبي من جهة أخرى، وهذا حسبنا، كما لا يسعنا إلا الاعتراف بنواحي القصور التي يمكن أن تكون فيه هذا، وبالله التوفيق، إنه سبحانه نعم المعين، «وآخر دعوانا أن الحمـد لله رب العالمين».

قائمة المصادر والمراجع

أولًا: المصادر:

وهي مؤلفات مصطفي صادق الرافعي التي تم الاعتماد عليها كنموذج تطبيقي في هذه الدراسة، وهي مرتبة ترتيبًا هجائيًّا.

أ- المصادر الرئيسة:

١ - أوراق الورد.

٢ - حديث القمر.

٣ - رسائل الأحزان.

٤ - السحاب الأحمر.

٥ - المساكين.

٦ - وحي القلم، وقد اعتمدنا على طبعة دار الصحوة ٢٠٠٣م، تقديم وتعليق الدكتور: محمد علي سلامة.

ب- المصادر الثانوية:

١ - إعجاز القرآن والبلاغة النبوية، المكتبة العصرية. القاهرة.

٢ - تاريخ آداب العرب. دار الكتاب العربي، القاهرة د.ت.

٣ - تحت راية القرآن «المعركة بين القديم والجديد». المكتبة التجارية، القاهرة.

٤ - حياة الرافعي، محمد سعيد العريان. الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة الثانية ٢٠٠٤م.

٥ - ديوان الرافعي، محمد كامل الرافعي، مطبعة الجامعة، الإسكندرية ١٣٢٢هـ.
٦ - علي السفود، دار العصور ١٩٣٠م.
٧ - من رسائل الرافعي، جمع وترتيب، محمود أبو رية، دار المعارف ط (٢) القاهرة، د.ت.

ثانياً: المراجع العربية:

- **إبراهيم أنيس**: موسيقي الشعر، الأنجلو المصرية، الطبعة (٦) ١٩٨٨م.
- **إحسان عباس**: فن الشعر، دار الثقافة، ط (٢)، بيروت ١٩٥٩م.
- **ابن الأثير**: المثل الثائر في أدب الكاتب والشاعر، تح: أحمد الحوفي، وبدوي طبانة، القاهرة، دارنهضة مصر، د.ت.
- **أحمد حسن الزيات**: وحي الرسالة، دار نهضة مصر. د.ت.
- **أحمد الحوفي**: أضواء علي الأدب الحديثو، دار المعارف ط (١) ١٩٨١م.
- **أحمد الزغبي**، أسلوبيات القصيدة المعاصرة، دار الشروق ٢٠٠٧م.
- **أحمد الشايب**: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، د.ت.
- **أحمد مختار عمر**: علم الدلالة، عالم الكتب ط (١) القاهرة ١٩٨١م.
- أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٤م.
- **أدونيس**: الشعر بين الرؤيا والتشكيل ، دار العودة، بيروت،١٩٨١م.
  - الثابت والمتحول، دار العودة، بيروت، ١٩٧٨م.
  - الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٥م.
- **الأزهر الزناد**: نسيج النص «بحث فيما يكون فيه الملفوظ نصًّا» المركز الثقافي العربي، بيروت ١٩٩٣م.
- **أنور الجندي**: المحافظة والتجديد في النثر العربي المعاصر، مطبعة الرسالة، القاهرة، د.ت.
  - المعارك الأدبية في الشعر والنثر، مطبعة الرسالة، القاهرة، د.ت.

- **أنيس المقدسي**: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين.
- **ألفت كمال الروبي**: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد) دار التنوير، بيروت، ١٩٨٣م.
- **البدري زهران**: ظواهر قرآنية، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٨م.
- **بدوي طبانة**: التيارات المعاصرة في النقد الأدبي، دار الثقافة، بيروت ١٩٨٥م.
- **بسام بركة وآخرون**: مبادئ تحليل النصوص الأدبية، لونجمان، القاهرة ٢٠٠٢م.
- **بسام قطوس**: تمنع النص متعة التلقي، دار أزمنة، عمان، ٢٠٠٢م.
- **بشرى موسى صالح**: الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، المغرب، ١٩٩٤م.
- **التوحيدي (أبو حيان)**: الإمتاع والمؤانسة. تح: أحمد أمين، أحمد الزين، بيروت.
- **تمام حسان**: اللغة العربية معناها ومبناها، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٩م.
- **جابر عصفور**: قراءة التراث النقدي. مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣.
- مفهوم الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م.
  - الصورة الفنية، دار المعارف د.ت.
  - جبور عبد النور: المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩م.
- **الجاحظ**: البيان والتبيين. تح: درويش جويدي، المكتبة العصرية، بيروت، ٢٠٠٣م.
- **ابن جني**: الخصائص، تحقيق محمد علي النجار، عالم الكتب، بيروت.
- **الجواليقي**: شرح أدب الكاتب، تح وتقديم: مصطفي صادق الرافعي، طبع ونشر مكتبة القدسي (عن نسخة دار الكتب المصرية) ١٣٥٠م.
- **حازم القرطاجني**: منهاج البلغاء وسراج الأدباء. تقديم وتحقيق: محمد الحبيب بن خوجة. دار الكتب الشرقية، تونس ١٩٦٦م.

- **حبيب سلامة**: الشعر المنثور، مطبعة الهلال، ط (١) القاهرة، ١٩٢٢م.
- **حامد شعبان**: أسرار النظام اللغوي عند الرافعي، عالم الكتب. القاهرة، د.ت.
- **حسن ناظم**: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، ط (٣) بيروت ١٩٩٤م.
- **حسن نور الدين**: الشعرية وقانون الشعر، دار المواسم، ٢٠٠٥م.
- **جهاد فاضل**: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٤م.
- **حلمي علي مرزوق**: تطور النقد والتفكير الأدبي الحديث في مصر، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٦م.
- **حلمي محمد القاعود**: الخصائص الفنية لمدرسة البيان في النثر الحديث، (رسالة دكتوراه) كلية دار العلوم، القاهرة، ١٩٨١، رقم (٣٥٧).
- **خليل سليمان**: المفارقة والأدب، دار الشروق، عمان، ١٩٩٩م.
- **خليل موسى**: وحدة القصيدة في النقد العربي الحديث منشورات اتحاد الكتاب، د.ت.
- **سحر سامي**: شعرية النص الصوفي في الفتوحات المكية لمحيي الدين بن عربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٥م.
- **سعد مصلوح**: الأسلوبية «دراسة لغوية إحصائية «عالم الكتب ط (٣) القاهرة، ١٩٩٢م.
- **السيد مرسي أبو ذكري**: المقال وتطوره في الأدب المعاصر، دار المعارف، ١٩٨٢م.
- **سيد البحراوي**: الحديث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات، ط (١) ١٩٩٦م.
- **سيد قطب**: التصوير الفني في القرآن، دار المعارف، د.ت.
- **ابن سنان الخفاجي**: سر الفصاحة. شرح وتحقيق: عبد المتعال الصعيدي، مكتبة صبيح، القاهرة، ١٩٦٩م.
- **شوقي ضيف**: البلاغة تطور وتاريخ. دار المعارف، ١٩٦٥م.
  - الأدب العربي المعاصر، دار المعارف، القاهرة، د.ت.

- الفن ومذاهبه في النثر العربي. دار المعارف، القاهرة. ١٩٦٧م.
- **شفيع السيد**: التعبير البياني، دار الفكر العربي، القاهرة، د.ت.
- **شكري محمد عياد**: دائرة الإبداع (مقدمة في أصول النقد) القاهرة، ١٩٨٧م.
- اللغة والإبداع، دار انترناشيونال، القاهرة، د.ت.
- **صالح بن رمضان**: أدبية النص النثري عند الجاحظ، مؤسسة سعيدان للطباعة والنشر، تونس، د.ت.
- **صبحي البستاني**: الصورة الشعرية في الكتابة الفنية (الأصول والفروع)، دار الفكر اللبناني، ط (١)، بيروت ١٩٨٦م.
- **صلاح رزق**: أدبية النص، دار الثقافة العربية، القاهرة، ١٩٨٩م.
- **صلاح فضل**: أساليب الشعرية، دار الأداب، بيزوت ١٩٩٥م.
  - نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٣م.
  - شفرات النص: دار الفكر، ط (١) القاهرة، ١٩٩٥م.
- **طه حسين**: حديث الأربعاء، دار المعارف، ط ١٢، القاهرة، د.ت.
  - في الأدب الجاهلي: دار المعارف، ط ١١ القاهرة، ١٩٩٨م.
- **عاطف جودة نصر**: الخيال مفهوماته، ووظائفه، لونجمان، القاهرة، ١٩٩٨م.
- **عباس محمود العقاد**: شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي، دار نهضة مصر، د.ت.
- **عبد القادر الجرجاني**: أسرار البلاغة، تحقيق وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الأسرة.
  - **دلائل الإعجاز**: تحقيق وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الأسرة.
- **عبد الحميد يونس**: الأصول الفنية للنقد الأدبي، الأنجلو المصرية، ١٩٤٩م.
- **عبد الحميد يونس**: الأسس الفنية للنقد الأدبي، دار المعرفة، ط ٢، القاهرة، ١٩٦٦م.

- **عبد القادر القط**: الاتجاه الوجداني في نقد الشعر، مكتبة الشباب، د.ت.
- مدخل لدراسة الرافعي، لونجمان، ط (١) ١٩٩٤م.
- **عبد العزيز القط**: الاتجاه الوجداني في نقد الشعر، مكتبة الشباب، د.ت.
- مدخل لدراسة الرافعي، لونجمان، ط (١) ١٩٩٤م.
- **عبد العزيز موافي**: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٦م.
- تحولات النظرية وبلاغة الانفصال، مكتبة الأسرة، ٢٠٠٥م.
- **عبد السلام المسدي**: النقد والحداثة، دار الطليعة، ط (١) بيروت، ١٩٨٣م.
- **عبد العزيز المقالح**: عمالة عند مطلع القرن، دار الأداب ط ٢ بيروت، ١٩٨٨م.
- **عبد الله الغذامي**: الخطيئة والتكفير، دار سعاد الصباح، ط (٣) ١٩٩٣م.
- تشريح النص، دار الطليعة، ط (١) بيروت، ١٩٧٨م.
- الكتابة ضد الكتابة، دار الآداب، بيروت، ١٩٩١م.
- **عبد العزيز الدسوقي**: تطور النقد العربي الحديث في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٧م.
- **عبد الغفار مكاوي**: الشعر والتصوير عبر العصور، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٧م.
- **عبد القادر المازني**: الشعر غاياته ووسائطه، القاهرة، ١٩٨٦.
- **عبد المنعم تليمة**: نظرية الشعر في النقد الحديث (رسالة دكتوراه) كلية الآداب، جامعة القاهرة، رقم ٤٨٤.
- **العسكري**: الصناعتين (الكتابة الشعرية) تحقيق: مفيد قميحة، دار الكتب العلمية، ط (١) بيروت، ١٩٨١.
- **عز الدين إسماعيل**: الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنية والموضوعية) دار الفكر العربي، ط (٣) ١٩٦٦م.

- الأسس الجمالية في النقد العربي، دار الفكر، ط (٣) ١٩٧٤م.
- عز الدين المناصرة: إشكالية قصيدة النثر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط (٤) بيروت ١٩٩٥م.
- علي عشري زايد: عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٩٧م.
علي يونس: نظرة جديدة في موسيقى الشعر العربي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣م.
عمر الدسوقي: في الأدب الحديث، ج ٢، مطبعة الرسالة، القاهرة، ١٩٥٤م.
- مع الرافعي الكاتب، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٦٩م.
- فاضل ثامر: مدارات نقدية في إشكالية النقد والحداثة والإبداع، دار الشئون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٨٧م.
- فتح الله أحمد سليمان: الأسلوبية (مدخل نظري ودراسة تطبيقية) الدار الفنية للنشر والتوزيع، القاهرة، د.ت.
- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة.
قدامه بن جعفر: نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة.
- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، بيروت، ١٩٨٧م.
- في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت.
- جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٩٥م.
- لطفي عبد البديع: التركيب اللغوي للأدب، النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٠م.
- ميتافيزيقا اللغة. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧م.
- مازن الوعر: الأبعاد الشعرية لرسالة الغفران، التراث العربي، دمشق، ١٩٨١م.
المبرد: الكامل في اللغة والأدب، تح: أحمد محمد شاكر، وزكي مبارك، ط (١)، الدار البيضاء ١٩٨٩م.

- **محمد حماسة عبد اللطيف**: الجملة في الشعر العربي، دار غريب القاهرة، د.ت.

-**محمد حسنين هيكل**: ثورة الأدب، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٥م.

- **محمد عبد المطلب**: مناورات الشعرية، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٩م.

- النص المشكل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م.

- بناء الأسلوب في شعر الحداثة، القاهرة، ١٩٨٨م.

- قراءات أسلوبية في الشعر الحديث، هيئة الكتاب، ١٩٩٥م/

- البلاغة العربية قراءة أخرى لونجمان، ١٩٩٧م.

- **محمد محمد حسين**: الاتجاهات الوطنية في الأدب، مكتبة مصر، ١٩٨٠م.

- **محمد علي محمد سلامة**: تأويل الشعر عند محي الدين بن عربي، (رسالة دكتوراه) كلية الأداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٦م، رقم (١٠٠٢٠٠٦).

- التعبير العربي وأنماطه دار الوفاء، ط ١، ٢٠٠٧م.

- **محمد لخضر زبادية**: حبيبة الطاهر مسعودي: أدبية البنية النصية في ضوء العملية الإبداعية والممارسة النقدية، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٩م.

- **محمد مفتاح**: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص) المركز الثقافي العربي، ط (٤) المغرب، ٢٠٠٥م.

- دينامية النص (تنظير وإنجاز) المركز الثقافي العربي.

- **محمد فتوح أحمد**: مفارقات الشعرية، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٩م.

- الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، دار المعارف، ط (٣)، القاهرة، ١٩٨٤م.

- **محمد الكتاني**: الصراع بين القديم والجديد في الأدب العربي الحديث، دار الثقافة، الجزء الأول، القاهرة، د.ت.

- **محمد الهادي الطرابلسي**: تحاليل أسلوبية، تونس ١٩٩٢م.

- **محمد غنيمي هلال**: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر. د.ت.

- قضايا معاصرة في الأدب والنقد. دار نهضة مصر، د.ت.

محمد سندور في الميزان الجديد، نهضة مصر، د.ت.
- في الأدب وفنونه: نهضة مصر، د.ت.
- **محمد حسن عبد الله**: الصورة والبناء الفني، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- **محمد أبو موسى**: دلالات التراكيب، مكتبة وهبة، ١٩٧٨م.
- **محمد زغلول سلام**: آثر القرآن في تطور النقد العربي، مكتبة الشباب، ١٩٨٢م.
- **محمد نايل**: اتجاهات وآراء في النقد الحديث، مكتبة العاصمة، القاهرة، ١٩٦٥.
- **محمد العربى**: تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية، الكثافة، الفضاء، التفاعل) الدار العلمية للكتاب، الدار البيضاء، ١٩٩٠م.
- **محمود الضبع**: قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م.
- **مختار حمزة**: سيكولوجية ذوي العاهات، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٦م.
- **مصطفى ناصف**: دراسة الأدب العربي، دار الأندلس، القاهرة، ١٩٨١م.
- الصورة الأدبية: مكتبة مصر، ١٩٥٨م.
- **مصطفى سويف**: العبقرية في الفن، المكتبة الثقافية، القاهرة، ١٩٦٠.
- **مصطفى عبد اللطيف السحرتي**: الشعر المعاصر على ضوء النقد الحديث، مطبعة المقتطف، ١٩٤٨م.
- **مصطفى نعمان البدرى**: الرافعي الكاتب بين المحافظة والتجديد (رسالة دكتوراه) كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، ١٩٩٤م. رقم ١٤٨٧.
- **مصطفى الجوزو**: مصطفى صادق الرافعي رائد الرمزية العربية المطلة على السوريالية، دار الأندلس، بيروت، ١٩٨٥م.
- **مصطفي مندور**: اللغة والحضارة، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٤م.
- **منصور عبد الرحمن**: معايير الحكم الجمالي في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١م.

- **ابن منظور**: لسان العرب، دار المعارف، د.ت.
- **ميخائيل نعيمة**: الغربال، مؤسسة نوفل، الطبعة (١٢) بيروت، ١٩٨١.
- **نازك الملائكة**: قضايا الشعر المعاصر. دار الآداب. بيروت ١٩٦٢م.
- **نصر حامد أبو زيد**: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩١م.
- **نعمات أحمد فؤاد**: دراسة في أدب الرافعي، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٥٣م.
- **ابن هشام الأنصاري**: مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تح محمد محي الدين، دار الجيل، بيروت، ١٩٧٩م.
- **وداد السكاكيني**: مي زيادة في حياتها وآثارها، دار المعارف، القاهرة، د.ت.
- **يمنى العيد**: في القول الشعري، توبقال، الدار البيضاء ط (١) ١٩٨٧م.
  - الكتابة تحول في التحول، دار الأداب، بيروت، (ط ٢) ١٩٩٣م.
  - في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط (١) ١٩٨٥م.

ثالثاً: قائمة المراجع الأجنبية المترجمة:

- **أرسطو**: فن الشعر، ت: شكري عياد، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٧م.
- **أرشيبالد ماكليش**: الشعر والتجربة، ت: سلمي الخضراء الجيوشي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٨٩م.
- **أرنست فيشر**: ضرورة الفن، ت: أسعد حليم، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦م.
- **بوريس أوسبنسكي**: شعرية التأليف (بنية النص الفني وأنماط الشكل والتأليف)، ترجمة سعيد الغنمي، وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٩٩م،
- **تشارلتن**: فنون الأدب، ت: زكي نجيب محمود، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٥م.
- **تودوروف**: الشعرية تر: شكري المبخوت، ورجاء سلامة، الدار البيضاء، ١٩٨٧م.

- **جاك ديريدا**: الكتابة والاختلاف، تر: كاظم جهاد، دار توبقال، المغرب، ١٩٩١م.
- **جوليا كريسيفا**: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال، المغرب، ١٩٩١م.
- **جوناثان كولر**: مدخل إلى النظرية الأدبية، ترجمة: مصطفى بيومي، المجلس الأعلي للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٣م.
- **جون كوهين**: بناء لغة الشعر، ت: أحمد درويش، دار المعارف، د.ت.
- **جيروم سترلينتر**: النقد الفني (دراسة جمالية وفلسفية)، ت: فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨١م.
- **خوسيه ماريا بوثويلو**: نظرية اللغة الأدبية، ترجمة: حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.
- **دي سي ميوميك**: المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة المؤسسة العربية للدراسات ط (١) ١٩٩٣م.
- **رتشاردز**: مبادئ النقد الأدبي، ترجمة: مصطفى بدوي، المؤسسة المصرية للتأليف، القاهرة، ١٩٦٣م.
- **رولان بارت**: هل توجد كتابة شعرية، ترجمة محمد برادة/ آفاق/ الرباط/ مارس ١٩٨١م.
- **رومان جاكوبسون**: قضايا الشعرية، ت: محمد الولي ومبارك حنون دار توبقال، الدار البيضاء، ١٩٨٨م.
- **رينيه ويليك**: مفاهيم نقدية، ت: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت.
- **ستانلي هايمن**: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ت: إحسان عباس، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، د.ت.
- **سوزان برنار**: قصيدة النثر من بودلير حتى أيامنا، زهير مجيد مغامس، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٩٩٦م.
- **ستيفان أولمان**: دور الكلمة في اللغة، ترجمة كمال بشر، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٥م.

- **سي.دي. لويس**: الصورة الشعرية. ترجمة: أحمد نصيف الجنابي، وزارة الثقافة، العراق، ١٩٨٢م.
- **فرديناند دي سوسير**: علم اللغة العام، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، وزارة الإعلام، بغداد، ١٩٨٨م.
- **فينسنت**: نظرية الأنواع الأدبية، تر: حسن عون، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ت.
- **ميخائيل باختين**: شعرية ديستوفسكي، ترجمة جميل نصيف الفكرية، دار توبقال، المغرب، ١٩٨٦م.
- **ميخائيل ريفاتير**: سيميائيات الشعر، ت , محمود منقذ. القاهرة، د.ت.
- **ميشيل ساندرا**: قراءة في قصيدة النثر ت: إحسان عباس، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت. د.ت.
- **هوراس**: فن الشعر. ت: لويس عوض، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م.

الفهرس